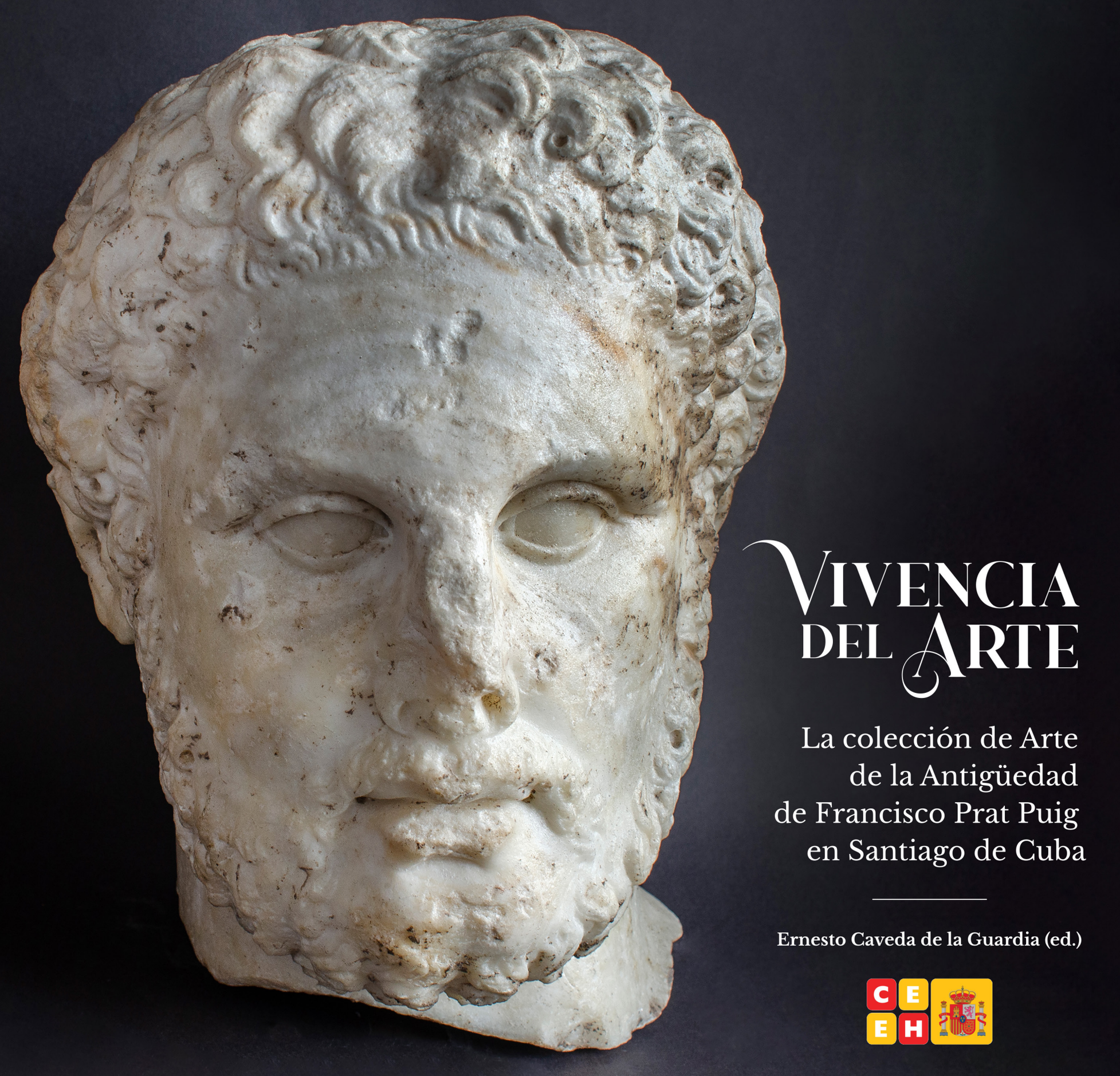


Vivencia del Arte

La colección de Arte de la Antigüedad de Francisco Prat Puig en Santiago de Cuba

Ernesto Caveda de la Guardia (ed.)

CEEH

Español del exilio, catalán universal y cubano por convencimiento, el profesor Prat Puig, pertenece a una de las más destacadas generaciones de intelectuales que haya alumbrado España. Figura irrepetible, Prat consiguió reunir en su patria adoptiva una colección de arte única en Cuba y Latinoamérica, atendiendo a la gran representatividad de sus exponentes.

Un documento cuneiforme de cuatro mil años, estatuillas egipcias, una muestra de vasos cerámicos griegos, el retrato en mármol de un emperador romano, piezas del Lejano Oriente, obras de la Europa medieval y bizantina, además de una excepcional pinacoteca se dieron cita en el Caribe Insular, gracias a la vocación humanista del profesor, el arquitecto, el historiador del arte y el arqueólogo que se conjugaron en la vida y obra del Dr. Prat.

Vivencia del Arte

La colección de Arte de la Antigüedad de Francisco Prat Puig en Santiago de Cuba

---

Editado por

Ernesto Caveda de la Guardia

CENTRO EDUCATIVO ESPAÑOL
DE LA HABANA

2023

Autores: Ernesto Caveda de la Guardia, David Silveira Toledo, Armando Bramanti, Aymée Chicuri Lastra, Ivan Rodríguez López, Josué Santos Saavedra, Elisabet Calás Navarro, Marta Triana Usich, Ariadna Zequeira Barrera, Anderson Calzada Escalona, Jean Lamore, María Elena Orozco Melgar, Yaumara López Segrera, Beatriz Dávila Abreu, Roxana Beatriz Rodríguez Hidalgo.

Todos los textos (secciones introductorias, reseñas y artículos) son propiedad intelectual de sus autores.

© Ernesto Caveda de la Guardia (editor), 2023

© Centro Educativo Español de La Habana, 2023

Fotografía: René Silveira Toledo

Dibujos: José Cruz Girbau

Corrección: Anette Jiménez Marata

Diseño y diagramación: Dayani Cabrera Díaz

Sergio Valencia Rodríguez

Diseño de portada: Sergio Valencia Rodríguez

ISBN: 978-84-09-55218-4

Primera edición: Centro Educativo Español de La Habana

Calle 14 # 520 Esquina A 7° entre 5° y 7°, Playa, La Habana

E-mail: contacto@ceehabana.org

www.ceehabana.org

Contenido

Presentación / *Federico Severino Vitantonio* 7

Presentación del Catálogo de la Colección Francisco Prat Puig / *David Silveira Toledo y Varinia González Estevez* 8

A manera de introducción: *Prat, Santiago, el Arte...*/ *Ernesto Caveda de la Guardia* 10

Historia de la Colección Prat Puig: procedencia, instalaciones y abordajes científicos / *David Silveira Toledo y Ernesto Caveda de la Guardia* 20

SUMERIA / *Armando Bramanti* 30

EGIPTO / *Aymée Chicuri Lastra, Ivan Rodríguez López y Josué Santos Saavedra* 37

GRECIA / *Ernesto Caveda de la Guardia, Elisabet Calás Navarro, Marta Triana Usich y Ariadna Zequeira Barrera* 49

ROMA / *Anderson Calzada Escalona, Elisabet Calás Navarro y Ernesto Caveda de la Guardia* 79

DE VUELTA AL "HOMBRE DE UNIVERSO"

Francisco Prat Puig, maestro y paradigma de generaciones de historiadores del arte / *María Elena Orozco Melgar y Yaumara López Segrera* 93

Francisco Prat Puig. La experiencia francesa en AGDE (1939) / *Jean Lamore* 108

«**Ciencia y Conciencia**»: **Francisco Prat Puig y la Universidad de Oriente** / *David Silveira Toledo* 121

Labor de Francisco Prat Puig desde la Sección de Investigaciones Históricas y Arqueológicas de la Universidad de Oriente / *Beatriz Dávila Abreu y Roxana Beatriz Rodríguez Hidalgo* 129

Sobre los autores 138

Créditos fotográficos 140

Presentación

Español del exilio, catalán universal y cubano por convencimiento, el profesor Prat Puig, pertenece a una de las más destacadas generaciones de intelectuales que haya alumbrado España. Figura irrepetible, Prat consiguió reunir en su patria adoptiva una colección de arte única en Cuba y Latino América, atendiendo a la gran representatividad de sus exponentes.

Un documento cuneiforme de cuatro mil años, estatuillas egipcias, una muestra de vasos cerámicos griegos, el retrato en mármol de un emperador romano, piezas del Lejano Oriente, obras de la Europa medieval y bizantina, además de una excepcional pinacoteca se dieron cita en el Caribe Insular, gracias a la vocación humanista del profesor, el arquitecto, el historiador del arte y el arqueólogo que se conjugaron en la vida y obra del Dr. Prat.

Con un enorme sentimiento de gratitud y deuda, puedo decir que para el Centro Educativo Español de La Habana (CEEH) es un honor haber contribuido al estudio y visibilización de la primera sección del conjunto patrimonial, la colección de arte de la antigüedad, a través de la creación de su primer catálogo.

Como institución educativa española en Cuba, la elaboración de este catálogo representa fielmente nuestra vocación de poner en valor la fuerza de la Historia y las historias compartidas de Cuba y España en su vínculo fraterno y solidario; así como fraterno y solidario fue el abrazo y la acogida que Cuba le dio al profesor Prat y a tantos exiliados de la República.

Federico Severino Vitantonio
Director General del Centro Educativo Español de La Habana

Presentación del Catálogo de la Colección Francisco Prat Puig

La Universidad de Oriente, y su Departamento de Historia y Patrimonio Universitario, se sienten honrados en presentar el catálogo de las piezas de arte sumerio, egipcio, griego y romano de la colección conformada por el insigne profesor Francisco Prat Puig, perteneciente a nuestro centro de estudios superiores, y ubicada en el local del antiguo Seminario San Basilio Magno, hoy, recinto de la Oficina del Conservador de la Ciudad de Santiago de Cuba.

Esta obra se ha hecho realidad a través de la convocatoria "Cuba-España: Línea Abierta", auspiciada por la Consejería Cultural de la Embajada de España en Cuba. Deseamos enfáticamente reconocer, además, la importante colaboración brindada por los especialistas Dr. Armando Bramanti (Universidad Complutense de Madrid, España), Ms. C. Alexander González Medina (Universidad Nacional de Río Cuarto, Córdoba, Argentina), Lic. Aymée Chicuri Lastra (Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba), Ms. C. Ivan Rodríguez López (Universidad de Holguín), Ms. C. Josué Santos Saavedra (Universidad Autónoma de Barcelona), Lic. Elisabet Calás Navarro (Centro Educativo Español de La Habana), Ms. C. Marta Triana Usich (Universidad de la Sorbona), Lic. Ariadna Zequeira Barrera (Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba), quienes apoyaron las tareas de investigación de las piezas patrimoniales de la referida colección universitaria. Así como los valiosos aportes de los investigadores Dr. Jean Lamore (Universidad Bourdeaux-Montaigne), Dra. María Elena Orozco Melgar (Universidad de Oriente), Dra. Yaumara López Segrera (Universidad Bordeaux-Montaigne), Dra. Beatriz Dávila Abreu (Universidad de Oriente) y la Lic. Roxana Beatriz Rodríguez Hidalgo (Universidad de Oriente), en la confección del apartado dedicado a la vida y obra del Dr. Prat Puig.

También reconocemos, de manera especial, la labor de coordinación del Lic. Ernesto Caveda de la Guardia, profesor del Centro Educativo Español de La Habana, miembro del Comité Cubano del Consejo Internacional de Museos (ICOM) y colaborador científico del Museo Antropológico Montané de la Universidad de La Habana. Gracias a su empeño y persistencia, esta obra ha cobrado vida y hoy puede ser puesta a consideración de la comunidad académica y el público general, como contribución al desarrollo social integral a través del arte y la cultura.

Este Catálogo, sin dudas, contribuirá a una mayor visibilidad y promoción del patrimonio histórico-cultural de la Universidad de Oriente. Sirva entonces este precioso texto como digno homenaje a la obra de uno de los pioneros de la historia del arte en Cuba, nuestro entrañable profesor Prat.

Sin más,

Dr. C. David Silveira Toledo
Jefe del Departamento de Historia y Patrimonio Universitario, universidad de Oriente.
Profesor Titular

Dr. C. Varinia González Estevez
Directora de Relaciones Internacionales,
Universidad de Oriente
Profesora Titular

A manera de introducción: *Prat, Santiago, el Arte...*

... si la realidad viniese a herir directamente nuestros sentidos y nuestra conciencia, si pudiésemos entrar en comunicación inmediata con las cosas y con nosotros mismos, el arte sería inútil.

Henri Bergson

Cuando, a finales de 2022, supe de la existencia de la Colección Prat Puig, ya hacía unos trece años que había dejado Santiago. El caótico conjunto de sonidos y colores, al cual mi memoria daba forma de ciudad, se había convertido en una suerte de paraíso perdido. En ese momento, pesquisaba minuciosamente los registros sobre antiguas colecciones privadas republicanas en Cuba, en busca de materiales cuneiformes, como parte de un proyecto de colaboración académica con el Dr. Armando Bramanti, destacado asiriólogo de la Universidad Complutense de Madrid. De modo que la sorpresiva aparición de la escueta mención sobre una "estatuilla" cuneiforme, traída por un profesor español, como parte de una muestra didáctica para la Universidad de Oriente, vino a ser la excusa perfecta para, en muchos sentidos, *regresar*.

Mis sorpresas aumentaron al saber del conjunto de vasos cerámicos griegos, los retratos escultóricos romanos, los bronces del lejano Oriente y, más tarde, de los exponentes medievales occidentales y bizantinos que todavía se exhibían en los predios de la Oficina del Conservador de la Ciudad. Se trataba de una colección modesta en cuanto al número y conservación de sus ejemplares, que no podría rivalizar con la célebre Colección Lagunillas del Museo Nacional de Bellas Artes en La Habana, con cuyas piezas había tenido el privilegio de trabajar en dos ocasiones; o con la colección egipcia del Museo Bacardí, que posee la única momia del país del Nilo conservada en Cuba. No obstante, aquella colección en el otro extremo de la Isla prometía un horizonte de redescubrimientos: no solo de las tantas esencias humanas que permanecen dormidas en las piezas arqueológicas, sino también de este interesante personaje que se decía hechizado por Santiago y, por ello, le había obsequiado a la ciudad tanto de su vida incesante.

Por razones obvias, las cuestiones biográficas sobre el Dr. Francisco Prat Puig exceden a este intento de prólogo. Dichas cuestiones han sido tratadas de una manera especializada e incluso íntima (a través de la insondable ligadura maestro-discípulo) en la segunda parte de la presente obra. Más bien, quisiéramos decir unas pocas palabras sobre lo que fuera, a juicio nuestro, el enigmático y persistente anhelo de Prat respecto al destino de su colección de arte durante la extensa labor pedagógica que desarrolló en la Universidad de Oriente y, especialmente, en el final de su vida. Sin embargo, no haríamos justicia a ese propósito sin que el lector tenga noticia de aquel contexto vital que lo acogiera: un espacio atrapado entre la cordillera más alta y el mar más caliente de la Cuba oriental.

El Parque Céspedes y la Catedral de Santiago de Cuba, vistas desde un balcón del Ayuntamiento de la ciudad (edificio proyectado por Prat en 1951). Fotografía: ©René Silveira Toledo

Santiago de Cuba: embrujo de luz

El alma de las ciudades suele habitar en sus piedras y en su gente. En el caso de Santiago, el intrincado colorido de su multiculturalidad hace una tarea difícil definir la naturaleza y sentido de esta alma. Algunos dirían que se encuentra entre los compases de Miguel Matamoros, Sindo Garay y Compay Segundo; otros, no sin menos razones, asegurarían que hay que buscarla en la sangre de sus héroes, protagonistas indiscutibles de las luchas anticoloniales y de toda la convulsión política que ha vivido la Isla desde su constitución como nación. Un último grupo afirmaría que la esencia de Santiago solamente se revela *in situ*, en el sudor de una tarde veraniega, al recorrer el infinito boulevard de las Enramadas hasta el encuentro del mar en la Alameda o subir los cincuenta y dos escalones de Padre Pico. Los títulos históricos que ha recibido la ciudad desde su estatus colonial hasta el siglo XXI parecen testificar estos aparentes desencuentros: "Ciudad Hospitalaria de las Américas", "Capital del Caribe", "Ciudad Héroe de la República de Cuba" y, más recientemente, "Ciudad Creativa Mundial de la Música". Santiago fue fundada el 25 de julio de 1515 por el conquistador Diego Velázquez de Cuéllar y fue capital de la Isla en dos ocasiones durante la administración colonial. Pocos conocen que desde allí partieron hacia México las naves del rebelde Hernán Cortés (primer alcalde de la villa), famosas por haber sido posteriormente quemadas como símbolo de autodeterminación durante el inicio de la conquista de las tierras aztecas. En Santiago también fue establecida, en el temprano 1722, la primera casa de altos estudios del país: el Colegio Seminario San Basilio Magno, cuya sede inaugural, por una de esas afortunadas coincidencias de la historia patrimonial de la ciudad, llegaría a ser el local donde se instalaría definitivamente la colección Prat Puig, tras su muerte en 1997. A principios del siglo XX, la incipiente urbe tropical sería cantada por Federico García Lorca como cierre de su obra cumbre *Poeta en Nueva York* en su poema *Son de negros en Cuba*, pero que se conoce universalmente por su melódico estribillo: "Iré a Santiago". Los nativos (y probablemente también Prat) creemos entender por qué el poeta andaluz escogió a Santiago como arquetipo lírico de Cuba, a pesar de que, a todas luces, prefería el bizarro y desinhibido ritmo social de La Habana de los años 30. Los apretados callejones de

Santiago, que refugiaron la nostalgia de José María Heredia en su frío exilio norteamericano, quedaron retratados por el pincel taumatúrgico de José Joaquín Tejada y por la prosa militante de José Soler Puig. Por otro lado, está la misteriosa fortaleza de espíritu, esa magnífica lozanía que la ciudad transmite a su gente, y viceversa. Hay mucho de Santiago en el humanismo cultivador de Emilio Bacardí al que debemos, más que el nombre del ron que ha hecho tan célebre a Cuba, el primer museo de la República; hay mucho en la altura cívica de Eduardo Chibás, quien encendía los corazones cubanos con su verbo en la década de los 40. Pero también hay mucho de Santiago en la cadencia folclórica de Luis Carbonell y en la evocación sonora de la casi mítica Ma' Teodora. No es casual que entre la gente de Santiago (en particular, con las innovaciones musicales barrocas del maestro de capilla Esteban Salas) el ficticio Ti Noel de Carpentier en *El reino de este mundo*, experimentara una profunda revelación sincrética; y que aquella "Santiaguera" llegara a ser la *femme fatale* en *Réquiem por Yarini*, de Carlos Felipe.

"Santiago de Cuba era una tentación. Gentes cariñosas, hospitalarias, un entorno urbano con casas de portales, tejas y rejas, con balconajes y patios sugerentes, con una arquitectura colonial y tanta luz que me embrujaron"[1]. Así resumió Prat sus razones para escoger Santiago como sitio vital, a diferencia de la mayoría de los intelectuales españoles de militancia republicana que residieron de manera temporal o permanente en Cuba a causa del éxodo provocado por el triunfo del franquismo en la Guerra Civil Española, entre los cuales podríamos mencionar los nombres de Rafael Alberti, José Gaos, José Ferrater y María Zambrano. Prat se asentó hasta su muerte en el poblado de El Caney, a las afueras de Santiago, lugar distintivo por poseer, a juicio de muchos, los mejores y más diversos mangos de Cuba.

La Escalinata de Padre Pico. Fotografía: ©René Silveira Toledo

La Ínsula y el Arte de la Antigüedad en la encrucijada

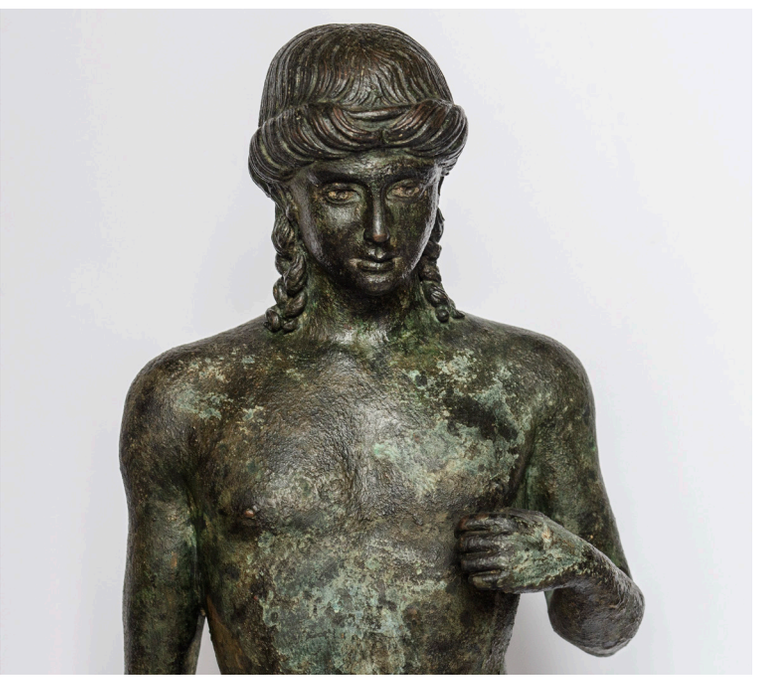
A la condición de insularidad va ligado, como una suerte de condena o bendición, el vértigo de la confluencia. En la isla casi todos están (o creen estar) de paso; la mezcla es inevitable, como también es inevitable la lucha por la identidad. A modo de paréntesis, en Cuba, desde hace aproximadamente

[1] C. López Gil, «Francisco Prat Puig. Hombre de universo, intelectual polifacético y maestro por siempre», 38.

cinco siglos, la identidad suena, si se quiere evocar a un clásico, a *contrapunto*; o si se quiere ser más realista, a los dolores de un parto. Sin embargo, algo es seguro cuando se entiende la insularidad como espacio de confluencias: muchas vidas pasan por una isla y, por ello, mucho dejan. Nuestra pregunta apunta hacia qué quiso dejar Prat cuando legaba a esta Isla, entre otras cosas, un conjunto de piezas de arte de la Antigüedad.

Los teóricos han hablado hasta el cansancio de la escurridiza definición del objeto de arte. Un recipiente funerario para conservar aceite perfumado que porta figuraciones de personajes míticos (como sucede, por ejemplo, con el jovial Hipnos alado en el pequeño lécito de la Colección Prat Puig) ya no es solo un recipiente: es un objeto semiótico. Con sus demiúrgicas formas, el artista "hiere" a la vasija y la condena a habitar en otro ámbito, que está fuera de las ataduras del espacio y, en muchos sentidos, del tiempo. El signo transmuta al objeto y lo aparta del *continuum* que supone el mundo cotidiano. Finalmente, todo el objeto llega a ser sígnico y no solo un mero portador. Y aún más, este objeto de arte se lleva consigo el mundo que lo produce: tiene la paradójica capacidad de cristalizar su tiempo y, a la vez, trascenderlo.

Prat parece haber comprendido muy bien esta misteriosa potencia que tiene el arte para contener mundos, llevarlos consigo y recrearlos para la posteridad. En la original y persistente idea de fundar "museos vivientes", que ya encontramos en su experiencia como refugiado en el campo de concentración de Agde, concebía, como una vocación personal, lograr que las personas accedieran a vivencias íntimas con esos mundos que yacían perdidos, o más bien, fragmentados en las piezas de arte. La misión del pedagogo y del historiador del arte consistía en donar esas vivencias, desvelando para el otro todos aquellos significados que las generaciones impregnan en las obras. Estos conceptos laten con fuerza en los volúmenes de sus *Conferencias sobre Historia del Arte,* e incluso en una obra más técnica y formal como es *El prebarroco en Cuba*. Por ello, los desvelos de Prat por cada "cuadro, cerámica, y estatuilla" que pudiera atesorar para sus estudiantes; además de aquella urgencia por restaurar cada vasija aborigen que caía en sus manos y cada inmueble colonial en el que se le permitiera proyectar y trabajar.



El Apolo Citáreo de la colección Prat Puig, única pieza del conjunto de arte antiguo publicada por Prat. Fotografía: ©René Silveira Toledo

Por otra parte, Prat también parece haber percibido otra cualidad que va implícita en cada letra del soberbio título del artículo sobre la única pieza de su colección de Arte Antiguo que publicó, *Un Apolo Citáreo en la tierra indómita*: el arte no funda sus mundos de manera idéntica en todos los espacios. Sin lugar a dudas, el espacio insular del trópico aporta otros sentidos y hace hablar en nuevos lenguajes incluso a las más soberbias piezas de arte clásico. Así lo advertiría más tarde el erudito español Ricardo Olmos cuando, en la década de los 90 del pasado siglo, al concluir sus estudios sobre la Colección Lagunillas, afirmó: "hoy sé que es una experiencia bien distinta el contemplar una colección de vasos griegos en Europa que el hacerlo bajo la luz del sol y en medio de la vegetación de los trópicos..."[2]. El Caribe bendice y se apropia de manera envolvente de ese arte que no es originalmente suyo; al tiempo que le aporta rareza y excepcionalidad. Hay, en este sentido, un cruce de caminos y un mutuo intercambio, que produce fecundas resignificaciones en el diálogo perenne de identidades; no solo desde las obras de arte plástico que han arribado a nuestras costas, sino también aquellos grandes arquetipos que, a través de su asiento en la cultura universal, traspasan toda frontera geográfica. ¿Quién no reconoce en el *Rapto de las mulatas* de Carlos Enríquez una reinvención insular del motivo del rapto de las Sabinas? ¿Quién no sabe que los magistrales diálogos entre Etéocles y Polinice en *Los siete contra Tebas* del santiaguero Antón Arrufat están hablando con fuerza de las tensiones políticas de la Cuba de los años 60? Y, en otro sentido, que roza con lo sociológico y la hermenéutica nietzscheana de la cultura: ¿Acaso alguien que ha visto el cortejo de mujeres que rodean a los músicos de la Conga de Los Hoyos, cuando suben por la calle Martí invadiendo los barrios "tranquilos" de la ciudad, no podría tener una reminiscencia de la voluptuosidad y el desenfreno extático de los *thíasoi* dionisíacos que se representan en los cántaros y ánforas de la Colección Lagunillas?

Propósito y características de la obra

La presente obra, fruto del genuino esfuerzo cooperativo e interdisciplinar de un grupo de investigadores en Cuba, España y Francia, no pretende ser un frío inventario teórico de la primera sección de la Colección Prat Puig. Más bien se propone, en primer lugar, realizar una contribución a que, por medio de la traducción de una inscripción, la interpretación de un símbolo y la reconstrucción de un contexto sociohistórico, se hagan más accesibles para el público especializado y general aquellas experiencias directas o vivencias con y a través del arte que anhelaba el Dr. Prat "para su pueblo" al conformar su colección. Deseamos que esta obra posibilite el despliegue del potencial didáctico de las piezas patrimoniales, como contribución al desarrollo social integral del entorno educativo de la Colección. En la actualidad, la muestra es visitada

[2] R. Olmos, *Catálogo de Los Vasos Griegos del Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana* (Madrid: Ministerio de Cultura, 1993), 15.

con frecuencia por las más diversas poblaciones educativas; de manera que el catálogo puede servir como obra de consulta para hacer más significativas las experiencias de aprendizaje *in situ*. Y, por otra parte, el texto puede ser aprovechado por estudiantes ajenos al entorno inmediato de la Colección pero que también residen en Cuba, como un referente desde su propio contexto, para complementar los contenidos de las asignaturas de Historia Antigua, Historia del Arte, Apreciación del Arte, etcétera. En segundo lugar, la obra se propone dar el primer paso en el abordaje científico sistemático de todas las secciones del conjunto patrimonial, en aras de su merecida visibilización y, en consecuencia, alcanzar la necesaria concientización sobre los retos de conservación que enfrenta actualmente. Es provechoso agregar que los resultados del proyecto de investigación, a partir del cual se gestó la presente obra, han sido compartidos en su totalidad con los especialistas del Centro Cultural Prat Puig, con vistas a la actualización de la información museográfica sobre las piezas.

En relación con el contenido, hemos dispuesto como capítulo introductorio una reconstrucción de la historia de la Colección Prat Puig, con énfasis en el conjunto de Arte de la Antigüedad. Posteriormente, la primera parte se ha dividido en cuatro apartados correspondientes a las culturas a las que representan las piezas de la muestra seleccionada: Sumeria, Egipto, Grecia y Roma. Dichos apartados incluyen una sección introductoria a cada una de estas civilizaciones, además de ofrecer al lector generalidades teóricas que le permitan interpretar aspectos particulares dentro de la Colección. Las reseñas de cada pieza contienen una ficha técnica catalográfica, un comentario epigráfico o iconográfico (según sea el caso), acompañados por una breve contextualización histórica. Resulta importante destacar que el catálogo (al menos, en lo que respecta a esta primera edición) no es exhaustivo. Se ha realizado una selección de las piezas *originales* que se han juzgado más significativas o representativas por cada cultura. No se han incluido piezas de las que se tiene certeza que son réplicas modernas o contemporáneas, a excepción del Apolo Citaredo (o Citáreo), por razones históricas que distinguen la pieza dentro del conjunto patrimonial. Se ha decidido incluir la tablilla cuneiforme sumeria, a pesar de ser una pieza exclusivamente epigráfica, debido a que el Dr. Prat también la incluyó dentro de la sección *Arte Antiguo* como parte de las labores de catalogación con vistas al primer montaje de su colección en la Universidad de Oriente. En el apartado dedicado a la historia de la Colección, hemos señalado el hecho de que no es raro encontrar este tipo de materiales cuneiformes en las colecciones de prestigiosos museos de arte por todo el mundo. Otras dos piezas no se incluyeron en el proyecto de investigación por su estado actual de conservación: una anforilla clasificada como fenicia (fragmentada) y una máscara teatral griega (parcialmente fragmentada). En cuanto a la segunda parte a la obra, esta se ha dedicado a una compilación de artículos que abordan, desde diferentes aristas, la vida y el legado del Dr. Prat.

Agradecimientos

Resulta indispensable reconocer y agradecer a todas las personas e instituciones que han hecho posible esta iniciativa. En primer lugar, quisiera agradecer al Centro Educativo Español de La Habana (CEEH) y, en especial, a su Director General, Federico Severino, por impulsar y acoger el proyecto de manera tan entusiasta, desde sus inicios. A la Consejería Cultural de la Embajada de España en Cuba, en particular, a la Consejera Laura López, por auspiciar generosamente la ejecución del proyecto, a través de "Cuba-España: Línea Abierta", en una muestra palpable de la voluntad de consolidar los puentes culturales entre la Ínsula y la Península, además de rescatar el patrimonio compartido durante siglos de historia. A la Universidad de Oriente, particularmente a la rectora Dra. Diana Sedal Yanes, a la directora de Relaciones Internacionales, Dra. Varinia González Estévez, a la vicerrectora de extensión universitaria, Dra. Yohandra Semanat Ortiz y, entrañablemente, al Dr. David Silveira Toledo, jefe del Departamento de Historia y Patrimonio, por la concesión de los permisos de investigación sobre la Colección. A la Oficina del Conservador de la Ciudad de Santiago de Cuba, y a su director, el distinguido profesor Omar López; así como al Centro Cultural "Francisco Prat Puig", cuyos museólogos, arqueólogos y restauradores nos ofrecieron un trato tan cálido y hospitalario, propio de la tradición y la vitalidad santiagueras; quiero destacar a la Lic. Gisela Coronel Moreno y la Lic. Adis Otero Barrios, además de todos aquellos que estuvieron, desde un pequeño momento casual hasta largas horas, asistiéndonos en las tediosas labores de fotogrametría, calibración y montaje de espacios de trabajo. Al maestro René Silveira Toledo quien, por medio de la magia de su lente, me enseñó a interpretar las partituras de la luz para redescubrir otros sentidos, indecibles, en las piezas de arte que ya eran cotidianas. A la extraordinaria capacidad de acierto de la filóloga Anette Jiménez Marata, quien corrigió todo el texto, y a la y docta creatividad del diseñador editorial Sergio Valencia Rodríguez. A las especialistas de las instituciones españolas que amablemente nos ofrecieron información valiosa sobre sus colecciones durante la investigación de algunas piezas que tenían interesantes nexos peninsulares, en especial a Blanca Gamo (Museo de Albacete) y Rosario López (Museo Sorolla). Al Comité Cubano del Consejo Internacional de Museos (ICOM) y a su presidenta Moraima Clavijo. Hay varios nombres que no aparecen en la obra, pero que son dignos de mención por sus contribuciones en la facilitación de las insoslayables dinámicas interinstitucionales; tal es el caso del Dr. Armando Rangel Rivero (director del Museo Antropológico Montané en la Universidad de La Habana) y del Lic. Ulises Barnet Rodríguez (presidente de la Cátedra Juan Luis Vives). Por último, agradecer y reconocer a cada uno de los colaboradores académicos, del CEEH, la Universidad de Oriente, la Universidad de Holguín, la Universidad Complutense de Madrid, la Universidad Autónoma de Barcelona, la Sorbonne-Université, la Universidad Bordeaux-Montaigne, la Universidad Nacional de Río Cuarto, el Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba y la editorial Arte

y Literatura, cuyos nombres y síntesis curriculares se presentan oportunamente. A todos, gracias, por su alto grado de profesionalidad y compromiso con este proyecto. Esta obra quisiera rendir homenaje a la labor del Dr. Juan Miguel Dihigo Mestre, fundador del Museo de Arqueología Clásica (primero de su tipo en Latinoamérica) en la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana, y a la Dra. María Castro Miranda, curadora de la célebre colección de vasos griegos de la Colección Condes de Lagunillas en el Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba. La sección introductoria a Grecia (de mi autoría) se dedica al profesor Alain Revé Navarro, por servir de auténtico *paidagogós* (gr. guía de párvulos) de tantos jóvenes santiagueros al introducirlos al arte, al latín, a *La Ilíada*, al rock, a la duda, a la posibilidad de certeza, a la vida.

***

Una última palabra de regreso a Prat. En 1988, durante una de sus más célebres entrevistas, el anciano profesor, rodeado de algunas piezas griegas de su colección y urgido por algún frenesí propio de los iniciados, exclamaba exhortando a su interlocutor: "¡Admire qué perfección en las líneas!"[3], como si quisiera despertar a todo un "nuevo" mundo (en aquel entonces cercado en todas partes por hoces y martillos, barras y estrellas) al misterio incomunicable que se ocultaba en el arte. Con otras palabras, evocaba la queja irónica y angustiada que se había planteado el sujeto lírico de Fernández Retamar en el teatro griego de Epidauros, famoso por su acústica extraordinaria: "¿quién escucha/ cuando alguien da allá una canción, una llama?"[4] O lo que podría ser lo mismo: ¿Quién quiere escuchar alguna voz desde la Antigüedad? En idéntico sentir, Prat denunciaba con obcecación peninsular y acento visionario "... este arte de hoy tiene vida limitadísima, casi un sin mañana..."[5], y golpeaba con sus *viejos odres* a las puertas del futuro: "¡Admire!".

Desde el horizonte de casi cinco décadas todavía se puede encontrar en aquella exclamación algo revelador. La respuesta a por qué Prat, en plena juventud, salió en busca de los restos sepultados de un asentamiento íbero y una necrópolis visigoda, mientras vivía casi como un prisionero en las barracas de Agde; por qué, al final de su vida, recorría un viaje tan azaroso desde El Caney hasta la Universidad de Oriente, cargado con piezas de dos mil quinientos años, para luego hacer el acrobático ascenso por las estrechas escaleras del edificio fundacional hasta la mítica "aula 35". Él militaba aquella continua misión de llevar la belleza del pasado a la gente. Sin lugar a dudas, había comprendido el secreto: no es posible enseñar el arte, sino solamente (a través de la *vivencia*) dejarlo intuir.

Ernesto Caveda de la Guardia
La Habana, noviembre de 2023

[3] C. López Gil, *op. cit*., 37.

[4] R. Fernández Retamar, Cinco Poemas Griegos (La Habana: Ediciones Boloña, 2006), 29.

[5] C. López Gil, *op. cit*., 37.

Obras citadas

Olmos, R. *Catálogo de los vasos griegos del Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1993.

Fernández Retamar, R. *Cinco poemas griegos*. La Habana: Ediciones Boloña, 2006.

López Gil, C. «Francisco Prat Puig. Hombre de universo, intelectual polifacético y maestro por siempre». *Bohemia* 81, 18 (1989): 34-39.

Historia de la Colección Prat Puig: procedencia, instalaciones y abordajes científicos

por David Silveira Toledo y Ernesto Caveda de la Guardia

Mi colección la reuní con mucho sacrificio y esfuerzo, quiero que ahora pertenezca a mi pueblo, y que si en ella encuentran un grano de conocimiento o emoción artística entonces estaré satisfecho.

Francisco Prat Puig

El afán del Dr. Francisco Prat Puig por el coleccionismo de antigüedades parece haberse gestado desde sus años de juventud, cuando recolectaba piezas de las industrias líticas de la prehistoria ibérica halladas en su región natal[1] y descubrió varias estaciones prehistóricas, romanas y visigodas.[2] Durante la etapa de su exilio y labor pedagógica en Cuba este afán se consolidó y materializó con la adquisición de un total de 478 piezas[3] que comprendían diversas áreas como la numismática, la arqueología y el arte.

El grueso de la Colección tiene carácter numismático (300 ejemplares), mientras que las piezas de arqueología y arte constituyen un modesto pero muy heterogéneo conjunto conformado por 139 ejemplares, entre los cuales destacan una sección de 39 piezas dedicada al Arte Antiguo (Próximo y Lejano Oriente y Antigüedad Clásica), otra de 26 piezas de Arqueología y Arte Precolombino (Cuba, Centroamérica y Sudamérica), una muestra de 25 piezas de Artes Aplicadas (Arte Bizantino, Arte Medieval Europeo, etcétera) y una espléndida pinacoteca compuesta por 49 pinturas, cubanas y foráneas, que abarcan los siglos del XV-XX. Completan la Colección, 25 manuscritos datados entre los siglos XV-XVII.

La Colección fue inventariada y clasificada por el profesor Prat minuciosamente, con el fin de concretar su idea de la creación de un Museo Didáctico en la Universidad de Oriente,[4] que fuera aprovechado por los estudiantes de este centro de altos estudios, como institución complementaria a las clases que se impartían sobre Historia e Historia del Arte. En este sentido, resulta provechoso subrayar que Prat contaba con experiencia en el trabajo de catalografía y montaje museográfico, labor que había desarrollado extensamente en 1956 cuando fue convocado a La Habana para elaborar el montaje de la muestra de la célebre colección de vasos griegos de Joaquín Gumá Herrera (conde de Lagunillas) y confeccionar

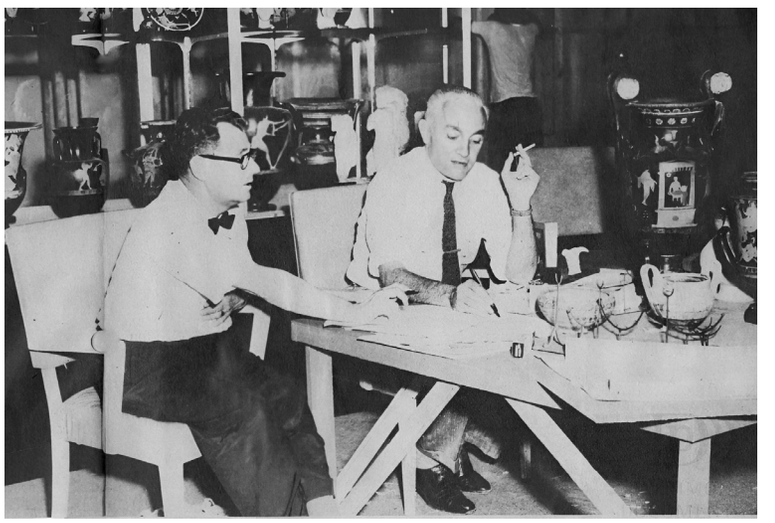
[1] I. Ayala. «Francisco Prat Puig y el arte de coleccionar. La Colección de Arte de la Universidad de Oriente», 2008.

[2] C. López. «Francisco Prat Puig. Hombre de Universo», 1989.

[3] Y. Méndez e I. Ayala. *El museo de arte Francisco Prat Puig. Propuesta inicial museológica*, 1998. M.M. García. Coleccionismo y museos en Cuba (siglo XVI-primera mitad del XX), 2017.

[4] F. Prat. «Un Apolo citáreo en la tierra indómita», 1988. I. Ayala. «Francisco Prat Puig y el arte de coleccionar. La Colección de Arte de la universidad de Oriente», 2008. M.M. García. *Coleccionismo y museos en Cuba* (siglo XVI-primera mitad del XX), 2017.

el catálogo de la primera exhibición pública de las piezas de arte egipcio, griego y romano de dicho coleccionista en el otrora Palacio de Bellas Artes.[5] Este hecho fue descrito en los titulares de varios diarios de la época como "un acontecimiento de rango universal",[6] todo lo cual habla de manera elocuente del prestigio alcanzado por el profesor Prat dentro del ámbito de los estudios sobre Historia del Arte en Cuba. Como muestra de gratitud por la contribución de Prat en estas labores, el Conde de Lagunillas le obsequió una estela funeraria griega datada entre los siglos V-IV a. C, la cual devino una de las más piezas más notables de la Colección del profesor catalán. También es necesario subrayar, respecto a la catalografía inicial de la colección privada de Prat, que muchas piezas de arqueología fueron clasificadas dentro de las secciones dedicadas al arte (por ejemplo, la tablilla cuneiforme sumeria, un material de carácter meramente arqueológico y epigráfico, inicia la Sección de Arte Antiguo). No obstante, esto no es un hecho raro en colecciones de grandes museos de arte como el MET, el British Museum, el Louvre, o incluso el propio Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba.[7]



Prat con Joaquín Gumá Herrera (Conde de Lagunillas) durante las labores de catalogación con vistas al primer montaje de la colección de este último, en mayo de 1956. Imagen: Diario de la Marina..

Procedencia y singularidad de la Colección respecto a otras colecciones republicanas

En su excelente monografía *Coleccionismo y museos en Cuba* (siglo XVI –primera mitad del XX, M. García Santana apunta, respecto a las colecciones privadas de la etapa republicana en Cuba, que:

> El gusto por coleccionar alcanzaría su momento cumbre después de la Segunda Guerra Mundial, etapa en la que los coleccionistas privados se aprovecharon de la crisis europea, pues en las obras de arte bajaron ostensiblemente de valor. Esta coyuntura propiciatoria hizo que las colecciones privadas aumentaran no solo en cantidad, sino también en calidad (p. 130).

[5] F. Prat. «Contenido y significado de la Sala de Arte Antiguo», 1956.

[6] Diario de la Marina. «Un acontecimiento de rango universal en el "Instituto Nacional de Cultura», 1956.

El periódico *El Mundo* reseñó la importancia de la inauguración de la exposición refiriendo las palabras del erudito Dietrich von Bothmer en su discurso de apertura, quien destacóo el conjunto de vasos griegos de la Colección Lagunillas como "una de las más ricas del hemisferio occidental" (Cardet, 1993).

[7] E. Caveda. «A Cuneiform Collection in Havana, Cuba», 2022. Y. Méndez e I. Ayala. *El museo de arte Francisco Prat Puig. Propuesta inicial museológica*, 1998.

En este marco histórico específico debe situarse el comienzo de la concepción y adquisición de la colección del profesor Prat Puig. No obstante, a diferencia de otros coleccionistas cubanos de arte y antigüedades como el antes referido conde de Lagunillas o el magnate azucarero Julio Lobo, Prat no disponía de una fortuna personal que le permitiera participar en las grandes subastas neoyorquinas o europeas de la primera mitad del siglo XX. La procedencia de su colección hay que buscarla en un esfuerzo laborioso y paciente de adquisición, dentro de la isla, por medio de un proceso de compra, canje o cesión, a emigrados europeos (las hijas de Prat refieren la compra de una pieza, clasificada como vaso ritual de aparente procedencia romana, a un judío de apellido Schnaider [*sic*] que llegó a Cuba como refugiado de la Segunda Guerra Mundial) o a familias cubanas que importaban antigüedades desde Europa.[8] Según las estimaciones de antiguos alumnos de Prat, quienes estuvieron cerca de la Colección y participaron de su estudio como parte de su formación académica, la relación estrecha de Prat con el conde de Lagunillas, y su trato con el círculo de anticuarios y académicos habaneros relacionados con el Arte de la Antigüedad, pudo favorecer la adquisición de su pequeño conjunto de piezas griegas.[9] Sin embargo, es posible afirmar con certeza, que buena parte de la Colección (en especial, las piezas de la sección Arte Antiguo) fue adquirida por medio de los recursos obtenidos a través de los cursos sobre Arquitectura e Historia del Arte que Prat impartió en la Universidad de La Habana durante la década del 40. Debido a su condición de emigrado republicano español a Prat no se le permitió ejercer la docencia de forma completa en la universidad, pero pudo ofrecer regularmente estos cursos especializados en su Escuela de Verano,[10] hasta la fundación de la Universidad de Oriente (1947), proyecto que marcó definitivamente el establecimiento de su estancia en Santiago de Cuba[11] y al que se dedicaría el resto de su vida. La mención más relevante respecto al origen de la Colección y la dificultad que supuso su adquisición, la ofreció el propio Prat: "Centavo a centavo que ganaba en los cursos de verano de la Universidad de La Habana eran estirados hasta lo último para adquirir un cuadro, una cerámica, una estatuilla (...)".[12]

Por otra parte, de acuerdo al testimonio de sus hijas, las piezas correspondientes a la Prehistoria Europea (Paleolítico y Neolítico), parecen haber procedido de una colección previa de Prat en España; sin contar que, en este sentido, resulta destacable el nexo de varias piezas de la Colección con ejemplares descubiertos en enterramientos

[8] F. Prat. «Un Apolo citáreo en la tierra indómita», 1988. Y. Méndez e I. Ayala. *El museo de arte Francisco Prat Puig*. Propuesta inicial museológica, 1998.

[9] El único ejemplar del conjunto griego del cual se documenta una procedencia arqueológica específica es una máscara teatral. Esta pieza, según el testimonio de Prat recogido en una entrevista de 1994, fue comprada a un anticuario habanero que la había obtenido de una excavación en Sicilia (Méndez y Ayala, 1998).

[10] J.D. Cuadriello. *El exilio republicano español en Cuba*, 2012.

[11] D. Fernández y J. R. Sola. «Francisco Prat Puig. Su actividad social y cultural entre Cataluña, Agde, La Habana y Santiago de Cuba (1906-1997)», 2022.

[12] C. López. «Francisco Prat Puig. Hombre de Universo», 1989.

prerromanos de la Península Ibérica. Los ejemplares cubanos precolombinos fueron fruto del extenso trabajo arqueológico que el maestro desarrolló en la región oriental de Cuba, en particular, en el sitio de Ventas de Casanova.[13]

El Dr. Prat Puig en las excavaciones del sitio arqueológico de Ventas de Casanova, Holguín (Cuba). Fotografía cortesía del Museo Arqueológico de la Universidad de Oriente

Un último detalle que singulariza la Colección Prat Puig respecto a otras colecciones privadas de su época resulta el hecho de que la elaboración del conjunto estuviera guiada conscientemente por un criterio de representatividad en lugar de especialización. Es decir, la Colección fue concebida cuidadosamente buscando representar el mayor número posible de culturas (aunque fuera con una sola pieza), en lugar de obtener el mayor número de piezas, sobre un período específico. Esto posibilitó, paradójicamente, que la Colección dispusiera de la mayor cantidad de piezas de Arte Medieval y la segunda de Arte Clásico, conservadas en Cuba, de las que los autores tengan conocimiento.

Propósito pedagógico de la Colección: el Museo Viviente

Varios autores y exalumnos del Dr. Prat han insistido en el carácter eminentemente pedagógico con el que el profesor confeccionó su Colección. Las piezas eran empleadas como parte integral de sus clases de Historia del Arte en la Universidad de Oriente. Uno de los ejes de su práctica pedagógica era que los estudiantes pudieran tener una experiencia intuitiva directa con el arte, en lugar de estudiarlo solamente a través de la enseñanza verbal, los textos y las imágenes. Por ello, concibió una idea en la que trabajaría arduamente en sus los últimos años: la creación de una institución denominada Museo Pedagógico del Arte,[14] que funcionara bajo las dinámicas de su excepcional concepto de «Museo Viviente»: un sistema pedagógico inmersivo que consistía en «presentar de la forma más original posible el panorama histórico o cultural de un época o un siglo determinado, utilizando para su ambientación objetos o elementos que la hayan caracterizado». [15]

[13] B. Dávila y R.B. Rodríguez. *Labor de Francisco Prat Puig desde la Sección de Investigaciones Históricas y Arqueológicas de la Universidad de Oriente*, 2023.

[14] F. Prat. «Un Apolo citáreo en la tierra indómita», 1988.

[15] D. Fernández y J. R. Sola. «Francisco Prat Puig. Su actividad social y cultural entre Cataluña, Agde, La Habana y Santiago de Cuba (1906-1997)», 2022

Centro Cultural Francisco Prat Puig, repositorio actual de la colección homónima. Fotografía cortesía del Centro.

Instalaciones de la Colección

Durante la mayor parte de la vida del profesor Prat, la Colección permaneció en su casa del poblado de El Caney, en las afueras de Santiago de Cuba. Las piezas permanecían en cierto grado de hacinamiento; incluso se puede mencionar un curioso reporte de Prat sobre una de las piezas más emblemáticas de la sección de Arte Antiguo (el Apolo Citáreo) que permaneció durante 35 años bajo su cama.[16] Más tarde, la mayoría de las piezas fueron legalmente donadas (14 de marzo de 1989) y alrededor de sesenta ejemplares movidos (1992) a la Universidad de Oriente, con el objetivo de crear un museo didáctico.[17]

En el año 1997 la Oficina del Conservador de la Ciudad de Santiago de Cuba decidió apoyar a la Universidad de Oriente en la reubicación de las piezas de la Colección. Con la firma de un convenio bilateral de colaboración, se aprobaría el traslado de las piezas a los locales de dicha entidad en calidad de depósito.[18] De esta manera se pensaba propiciar un mejor acceso, tanto de estudiantes, profesores e investigadores, como de la población en sentido general; favorecido además por el privilegiado contexto en el cual se encuentra, aledaño al Parque Céspedes y contiguo a dos edificios representativos de la obra de Prat: el Museo de Ambiente Histórico Cubano y el Ayuntamiento de Santiago de Cuba. Un hecho simbólico se añadía como valor agregado: el museo estaría ubicado en el ámbito del antiguo Seminario San Basilio Magno, semilla de los estudios universitarios en Santiago de Cuba.

Esta propuesta, aprobada con entusiasmo por el Dr. Prat al final de su vida, posibilitaría materializar el traslado de todas las piezas donadas por el maestro

De acuerdo con estos autores, a Fernández y Sola (2022),el Dr. Prat había desarrollado e intentado implementar este concepto desde su experiencia arqueológica en el campamento de refugiados de Agde, Francia; en cuyas cercanías excavó una necrópolis visigoda y descubrió un asentamiento prerromano, hechos por los cuales fue reconocido por las autoridades francesas (Lamore, 2008).

[16] F. Prat. «Un Apolo citáreo en la tierra indómita», 1988.

El Dr. Prat menciona que la razón de este incidente se debió a cierto menosprecio por la pieza, "por considerarla falsa" (Prat, 1988). Algunos especialistas de la Colección, en entrevista personal con los autores del presente trabajo, han sugerido que también se debiera a razones de seguridad.

[17] Y. Méndez e I. Ayala. *El museo de arte Francisco Prat Puig. Propuesta inicial museológica*, 1998.

[18] Resulta significativo señalar que este tránsito resultó muy afortunado, porque tiempo más tarde un huracán destruyó buena parte del local universitario (Edificio Docente III), donde se había hospedado la Colección.

hacia un local con las condiciones básicas para su exhibición y conservación. Finalmente, el 1 de agosto del año 2003, ante la presencia de las máximas autoridades políticas y de gobierno de la ciudad de Santiago de Cuba quedaba inaugurado el Centro Cultural Francisco Prat Puig, donde actualmente se conserva la Colección.

Estudios científicos de la Colección

Debido a la insistente preocupación del Dr. Prat en relación con el propósito eminentemente pedagógico de su colección, las piezas del conjunto han sido estudiadas de manera sistemática por varias generaciones de estudiantes de la carrera de Historia e Historia del Arte de la Universidad de Oriente, como parte de su formación educativa; primeramente, en la propia casa del maestro y, más adelante, en el museo didáctico que se conformó en el Edificio Docente III de la casa de altos estudios. Destaca la gestación de un Grupo Científico Estudiantil, el cual realizó abordajes sistemáticos de la Colección a partir de 1993. Existen dos publicaciones, ambas de la pluma del propietario, que refieren piezas de dos respectivos conjuntos de la colección: "La pintura de un abanico italiano del siglo xv" y "Significado de un conjunto cerámico hispano del siglo xvi en Santiago de Cuba".[19] No obstante, no deja de resultar sorprendente el hecho de que, a pesar de estos valiosos esfuerzos y del extraordinario valor y rareza de la Colección dentro de su contexto, hasta la fecha solamente una de las piezas de la Sección de Arte Antiguo (el Apolo Citáreo) se haya publicado con carácter académico.[20] Igualmente, cabría destacar que, al contrario de otras colecciones republicanas que contienen piezas similares, nunca se ha publicado un catálogo para la Colección Prat Puig.

El Dr. Prat junto al Apolo Citáreo en 1989. Imagen: Revista Bohemia

El propio Prat inventarió e investigó su colección[21] con vistas a lograr una adecuada museografía para la nueva instalación universitaria. Todavía es posible encontrar escasas pero valiosas referencias a las características y contextualización histórica de varias piezas en entrevistas y tesis de sus estudiantes, producto de este trabajo de investigación personal. Al respecto, también se puede mencionar la correspondencia que Prat estableció con académicos

[19] F. Prat. *Significado de un conjunto cerámico hispano del siglo* XVI *en Santiago de Cuba,* 1980.

[20] F. Prat. «Un Apolo citáreo en la tierra indómita», 1988.

[21] *Ibídem*

europeos, como el investigador valenciano Diego Angulo Íñiguez.[22]

Vista interior del Centro Cultural Francisco Prat Puig. Imagen: ©René Silveira Toledo

En el año 1998 las investigadoras santiagueras Yaquelín Méndez Gutiérrez e Idania Ayala Lafargue realizaron un trabajo de diploma titulado "El museo de arte Francisco Prat Puig. Propuesta inicial museológica", cuando la Colección todavía se encontraba fragmentada entre los exponentes que se exhibían en el museo anexo al Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Oriente y aquellos que se encontraban en la casa del Dr. Prat, en ese momento recientemente fallecido. Como parte de su original propuesta museológica, Méndez y Ayala desarrollaron un proceso de investigación de una extensa muestra de los ejemplares de la Colección. Este esfuerzo resultó el primero de su tipo (del cual los autores tengan conocimiento) en ser documentado. Pese a contener algunas imprecisiones en el ámbito morfotécnico e historiográfico (no pocas veces, debido a que mantiene algunas opiniones erróneas de Prat sobre las piezas), no hay dudas de que el trabajo de Méndez y Ayala constituye el esfuerzo más exhaustivo de investigación histórica y catalográfica sobre la Colección realizado hasta el presente. Sobre todo, porque sus autoras tuvieron la oportunidad excepcional de acceder a valiosas fuentes de primera mano, tales como los apuntes inéditos del Dr. Prat y los testimonios de sus hijas.

En enero del año 2023, partiendo de una iniciativa para traducir y contextualizar la tablilla cuneiforme sumeria, con el objetivo de presentarla a la comunidad académica mediante una publicación, surgió el Proyecto de Catálogo de la Sección Arte Antiguo de la Colección Prat Puig, con el fin de coordinar un equipo internacional e interdisciplinar de investigadores que realizara un abordaje científico de las piezas del conjunto. Dicho proyecto, auspiciado por la Consejería Cultural de la Embajada de España en Cuba y facilitado por el Centro Educativo Español de La Habana (CEEH), tuvo una excelente acogida por el Departamento de Historia y Patrimonio, el Departamento de Relaciones Internacionales y la Rectoría de la Universidad de Oriente; así como por la Oficina del Conservador de la Ciudad de Santiago de Cuba y, sobre todo, por los especialistas de su institución anexa, el Centro Cultural "Francisco Prat Puig".

[22] I. Ayala. «Francisco Prat Puig y el arte de coleccionar. La Colección de Arte de la Universidad de Oriente», 2008.

Luego de varios meses de investigación directa e indirecta con los ejemplares pertenecientes a la arqueología y el arte de la Prehistoria, el Próximo Oriente Antiguo y la Antigüedad Clásica, el Proyecto ha alcanzado varios hitos en relación con el abordaje científico la Colección. En este sentido, pueden señalarse la transcripción, transliteración y traducción de las piezas inscritas; por ejemplo, la tablilla sumeria antes referida, por el profesor Armando Bramanti (Universidad Complutense de Madrid) y el Ushebti de Padineith, a cargo de los investigadores Ivan Rodríguez López (Universidad de Holguín) y Josué Santos Saavedra (Universidad Autónoma de Barcelona). Además de la actualización tipológica y optimización de la datación de varias piezas grecolatinas por el profesor Ernesto Caveda de la Guardia (Centro Educativo Español de La Habana); por ejemplo, la categorización como «cántaros» del grupo «Saint-Valentin» de un vaso cerámico griego que durante varias décadas fue clasificado como «crátera», así como la atribución de uno de los lécitos de la Colección al Grupo del Pintor de Hemón. Destaca, asimismo, la modelación tridimensional calibrada, a partir de fotogrametría, de tres ejemplares del conjunto realizada por el profesor Alexander González Medina (Universidad Nacional de Río Cuarto), cuyos modelos fueron colocados en un repositorio virtual de acceso abierto.

Conclusiones

Excepcional, valiosa y entrañable para la Universidad de Oriente y para el contexto nacional, la colección del Dr. Prat Puig precisa de esfuerzos urgentes que contribuyan al mejoramiento de su conservación y que aumenten su visibilización entre la comunidad académica internacional y su alcance social. La Colección necesita, además, de nuevos abordajes que permitan el despliegue de sus potencialidades didácticas con el objetivo de que sean aprovechadas por las poblaciones educativas de su entorno; con vistas a lograr un desarrollo local integral. A veces silenciado por determinadas coyunturas, y en otras ocasiones empolvado por circunstancias no muy felices, el conjunto de piezas que conforman la Colección todavía no ha encontrado el merecido reconocimiento que haga justicia a su impronta dentro del ámbito cultural cubano. Los estudios recientes demuestran el valor incuestionable de sus piezas más representativas, al tiempo que manifiestan el acierto continuo de los esfuerzos de su creador por legar a su pueblo un auténtico Museo Viviente.

Referencias

Ayala, I. «Francisco Prat Puig y el arte de coleccionar. La Colección de Arte de la Universidad de Oriente». En *Seis miradas a la obra de Prat Puig*. Santiago de Cuba: Ediciones Santiago, 2008.

Cardet, E. «Instalaciones de la Colección Lagunillas». En *Catálogo de los vasos griegos del Museo Nacional de Bellas Artes*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1993.

Caveda, E. «A Cuneiform Collection in Havana, Cuba». *Nouvelles Assyriologiques Breves et Utilitaires* 3 (2022): 269.

Cuadriello, J.D. *El exilio republicano español en Cuba*. Madrid: Editorial de Ciencias Sociales, 2012.

Dávila, B., y Rodríguez, R.B. «Labor de Francisco Prat Puig desde la Sección de Investigaciones Históricas y Arqueológicas de la Universidad de Oriente». Departamento de Historia del Arte, Facultad de Humanidades, Universidad de Oriente, 2023.

Diario de la Marina. «Un acontecimiento de rango universal en el "Instituto Nacional de Cultura"». 1956.

El Mundo. «Sala de Arte "Conde de Lagunillas"». 1 de junio de 1956.

Fernández, D., y Sola, J.R. «Francisco Prat Puig. Su actividad social y cultural entre Cataluña, Adge, La Habana y Santiago de Cuba (1906-1997)». *TRIM. Tordesillas. Revista de Investigación Multidisciplinar* 22-23 (2022): 47-66. https://doi.org/10.24197/trim.22-23.2022.47-66.

García, M.M. *Coleccionismo y museos en Cuba* (siglo XVI-primera mitad del XX). La Habana: Editorial UH, 2017.

Lamore, J. «Francisco Prat Puig: La experiencia francesa en Adge (1939)». En *Seis miradas a la obra de Prat Puig*. Santiago de Cuba: Ediciones Santiago, 2008.

López, C. «Francisco Prat Puig. Hombre de Universo». *Bohemia*, 5 de mayo de 1989, 35-37.

Méndez, Y., y Ayala, I. «El museo de arte Francisco Prat Puig. Propuesta inicial museológica». Universidad de Oriente, 1998.

Prat, F. «Contenido y significado de la Sala de Arte Antiguo». En *Arte Antiguo*. La Habana: Instituto Nacional de Cultura, 1956.

_____.*Significado de un conjunto cerámico hispano del siglo* XVI *en Santiago de Cuba*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 1980.

_____. «Un Apolo citáreo en la tierra indómita». *Revolución y Cultura* 6 (1988): 54-57.

© The Trustees of the British Museum

SUMERIA

por Armando Bramanti

Los sumerios fueron una civilización que se desarrolló plenamente en el tercer milenio a.n.e. en el sur de la Mesopotamia. Suelen ser conocidos por el público en general por ser los compiladores de los primeros documentos escritos de la historia de la humanidad, gracias al invento de la escritura cuneiforme. También se les conoce por haber sido la primera civilización urbana en el Próximo Oriente Antiguo, por ser los constructores de los zigurats, unos grandes edificios religiosos escalonados que dominaban sus ciudades, y por haber sido los primeros en innumerables campos: de las escuelas a la poesía, de las matemáticas a la cerveza.

La historia de esta población empieza en la ciudad de Uruk, lugar donde ya en el cuarto milenio se verificaron por primera vez las condiciones para la revolución urbana y que muchas veces ha sido definido como «la primera ciudad». En el centro de Uruk destacaba el distrito del Eanna, el impresionante Templo del Cielo, cruce de muchos caminos mesopotámicos y eje principal de prósperas actividades comerciales, administrativas y religiosas, cuyos almacenes necesitaban registrar las entradas y las salidas para organizar la gestión de los bienes. De esta forma, a finales del milenio se empezaron a registrar las transacciones mediante simples impresiones de un cálamo en tablillas de arcilla que a lo largo de los siglos asumieron siempre más complejidad hasta llegar al pleno desarrollo del sistema de escritura cuneiforme.

De ahí a poco, otros centros urbanos empezaron a desarrollarse en el sur de Mesopotamia. A esta época de desarrollo de estructuras sociopolíticas se le da el nombre de período protodinástico, y se considera como el momento más auténtico y productivo de la civilización sumeria. Es en esta etapa histórica que ciudades como Shuruppak, Ur, Uruk, Nippur, Lagash, Umma, Adab y muchas más empiezan a aparecer frecuentemente en los textos. Nuevas estructuras se desarrollan en estos centros urbanos: el palacio empieza a asumir en algunas ciudades el rol de centro administrativo, dejando a los varios templos urbanos la primacía ideológica y del culto. No conocemos mucho de la historia política de esta época, pero los textos nos informan de la primera guerra documentada en la historia, en la que se enfrentaron las dos ciudades fronterizas de Umma y Lagash y que continuó durante generaciones. Lugalzagesi, gobernador de Umma y rey de Uruk, ganó el conflicto fundando un imperio sin precedentes que, aun así, no duró mucho.

Sargón de Akkad, uno de los personajes más importantes y poderosos de la historia mesopotámica, se hizo rápidamente con toda Mesopotamia abriendo una nueva etapa en la historia de la región. Si bien hasta ahora el elemento sumerio era políticamente

el más relevante, ya en el tercer milenio en las ciudades del centro y del norte de Mesopotamia se notaba una fuerte presencia semita. A este nuevo grupo étnico y lingüístico pertenecía la dinastía de Sargón de Akkad, que gobernó entre mediados del siglo XXIV y mediados del siglo XXII.

En el siglo XXI habrá un renacimiento de la cultura sumeria gracias a la Tercera Dinastía de Ur, formada por cinco soberanos que desarrollarán un imperio de aproximadamente un siglo, cuya administración se distingue por un fuerte carácter burocrático. En este siglo se producirá una cantidad enorme de textos cuneiformes que nos permite reconstruir la economía, la sociedad y la cultura de los sumerios como en ningún otro momento de la historia de esta civilización. A partir de comienzos del segundo milenio la parábola cultural de los sumerios se puede considerar concluida, aunque el sumerio seguirá siendo usado durante dos milenios más de historia como lengua de prestigio, religión y cultura.

Estatua sedente de Gudea de Lagash (ca. 2090 a. C.). Período Neo-Sumerio. Imagen: ©® The Metropolitan Museum of Art.

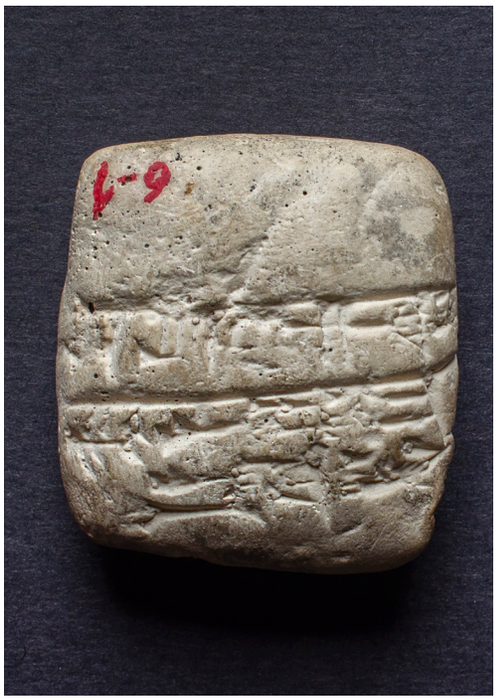
La lengua sumeria y la escritura cuneiforme

El sumerio es la lengua más antigua de que quede constancia escrita. Es una lengua aislada, o sea, que no tiene parentesco con ninguna otra lengua conocida antigua o moderna, y por eso su gramática suele resultar complicada para quien se aproxime a ella por primera vez.

Su soporte de escritura más común es la tablilla de arcilla, donde los escribas imprimían, por medio de un cálamo hecho de caña, los signos de la escritura cuneiforme. La mayoría de las tablillas de arcilla miden algunos centímetros de largo y de ancho, aunque en algunos casos pueden alcanzar la excepcional medida de 50 centímetros. También se usaban otros formatos en arcilla como ladrillos, clavos de fundación, cilindros, prismas e incluso otros soportes como metales y piedra, material en el que se inscribían estatuas, estelas y paredes enteras.

El cuneiforme es un sistema de escritura logo-silábico, en el que a los signos pueden corresponder tanto palabras (logogramas) como sílabas (silabogramas). Pese a haber sido utilizado por primera vez para escribir la lengua sumeria, el cuneiforme ha sido adaptado y luego utilizado a lo largo de los milenios para vehicular otros idiomas muy distintos entre ellos, como el acadio, el hitita, el elamita etc.

La mayoría de los textos cuneiformes es de tipo económico y administrativo, aunque en los tres milenios de historia mesopotámica no faltan ejemplos destacados de, entre otros, textos legales, matemáticos, médicos, mitológicos y literatura de todo tipo, como la *Epopeya de Gilgamesh* o el poema cosmogónico *Enuma Elish*.



TABLILLA CUNEIFORME SUMERIA DEL REINADO DE IBBI-SU'EN

Tercera Dinastía de Ur (siglo XXI a. C.)
Puzrish-Dagan (Sumeria)
Arcilla
36,5 x 34,0 x 15,5 mm
N.° inv. 6-1

SUMERIAN CUNEIFORM TABLET FROM THE REIGN OF IBBI-SU'EN

Third Dynasty of Ur (XXI century B.C.)
Puzrish-Dagan (Sumerian)
Clay
36,5 x 34,0 x 15,5 mm
Inv. No. 6-1

Transliteración y traducción

Anverso

1.	6 udu niga	6 ovejas de cola gorda
2.	sa_2-du_{11} ^{d}en-ki-ke_4	ofrendas regulares para el dios Enki
3.	ki a-ba-^{d}en-lil_2-gen_7-ta	por parte de Aba-Enlilgen
4.	gaba-ri	copia
5.	[kišib] ˹ab˺-ba-kal-la	sello de Abakalla

Reverso

1.	iti diri ezem me-ki-ĝal$_2$	Mes intercalar de la fiesta de Mekiĝal
2.	mu ^{d}i-bi_2-^{d}EN.ZU lugal	Año: Ibbi-Su'en es rey

La presente tablilla, de tamaño escaso y en discreto estado de conservación, reproduce un documento administrativo de la Tercera Dinastía de Ur (siglo XXI a.n.e.). El texto procede de la antigua ciudad de Puzrish-Dagan (en la actualidad Drehem), un importante centro económico y administrativo en el sur de la Mesopotamia fundado en el año 39 del reinado de Shulgi, segundo soberano de su dinastía. Esta ciudad no queda muy lejos de Nippur, uno de los principales centros sumerios, y constituía un lugar clave para la redistribución de ganado y de productos animales en todo el reino. De Puzrish-Dagan proceden más de 17.000 tablillas cuneiformes, cuyo estudio revela innumerables detalles de la economía y sociedad de uno de los períodos más importantes de la historia del Próximo Oriente Antiguo. El documento de la Colección Prat Puig está fechado al doceavo mes del primer año de Ibbi-Su'en, quinto y último soberano de la Tercera Dinastía de Ur: esto se hace evidente por las fórmulas de datación en el reverso de la tablilla. La procedencia está confirmada por la prosopografía, o sea, el estudio de las personas que pertenecen a un grupo de textos: los dos personajes nombrados en esta tablilla (Aba-Enlilgen y Abakalla) aparecen en numerosos documentos de la misma época y región, y en muchos casos desempeñan el mismo rol que en este texto. En lo que concierne al contenido del documento, se trata de un breve informe sobre la entrega de algunas ovejas como ofrendas para el templo de Enki, dios demiurgo que presidía las aguas del inframundo, cuyo principal centro de culto se encontraba en la ciudad de Eridu.

Como en el caso de la mayoría de los documentos administrativos mesopotámicos, este texto se hace relevante solo en cuanto parte de un corpus formado por miles de documentos más.

Bibliografía

Bramanti, A. «La materialidad del cuneiforme». En *Temas y problemas de historia antiguo-oriental. Una introducción*, Eds. Luciani, F., Rovira, L., 31-44. Santa Fe: Ediciones UNL, 2021. https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar:8443/handle/11185/5815.

D'Agostino, F. *I sumeri*. Milán: Hoepli, 2019.

D'Agostino, F., Spada, G., Greco, A., y Bramanti, A. *La lingua dei sumeri*. Milán: Hoepli, 2019.

Garfinkle, S. J. «The Kingdom of Ur». En *The Oxford History of the Ancient Near East. From the End of the Third Millennium BC to the Fall of Babylon*, Eds. Radner, K., Moeller, N., Potts, D.T., 121-89. Oxford: Oxford University Press, 2022.

Liverani, M. Uruk. *La primera ciudad*. Barcelona: Bellaterra, 2006.

EGIPTO

por Aymée Chicuri Lastra

Egipto, el fascinante país ubicado en el extremo noreste de África, es un "don del Nilo", declaró el historiador griego Heródoto de Halicarnaso en el siglo V a.n.e., en Euterpe, el segundo de sus nueve libros. Esta denominación alude a la importancia vital que el río ha tenido en la génesis y el desarrollo de una de las más extraordinarias civilizaciones del mundo antiguo, y que ha dejado un legado duradero para toda la humanidad. Desde los tesoros reales del Delta y las majestuosas pirámides de Guiza hasta la gloria monumental de Karnak y el oro de Amón en la baja Nubia, el vasto patrimonio histórico y cultural que nos ha legado Egipto cautiva y asombra a viajeros y estudiosos por igual.

El río Nilo, que fluye a lo largo de Egipto de sur a norte, ha sido la columna vertebral y el sustento vital de esta antigua civilización. Sus crecidas estacionales garantizaban la fertilidad de las tierras ribereñas, permitiendo a los egipcios cultivar alimentos y prosperar. La relación simbiótica entre el Nilo y Egipto ha dejado una profunda marca en la identidad y el modo de vida del pueblo egipcio, inspirando una veneración y un agradecimiento hacia el río que aún perdura en la sociedad moderna.

Egipto no solo es conocido por su impresionante legado histórico, sino también por ser un crisol de culturas y civilizaciones. Con su ubicación estratégica en el cruce de África, Asia y Europa, ha sido testigo de múltiples influencias culturales a lo largo de los siglos. Su grandeza radica en su continuidad histórica, que abarca casi tres mil años. Desde la época de las pirámides, pasando por la invasión persa hasta la ocupación romana y la influencia árabe-islámica, Egipto ha sido un punto de encuentro de diferentes tradiciones y modos de vida, sin perder en cada momento su identidad enigmática distintiva. Esta diversidad cultural se refleja en su arquitectura, arte, gastronomía y tradiciones, haciendo de este un destino inigualable y un lugar único para explorar los comienzos de la historia civilizatoria de la humanidad.

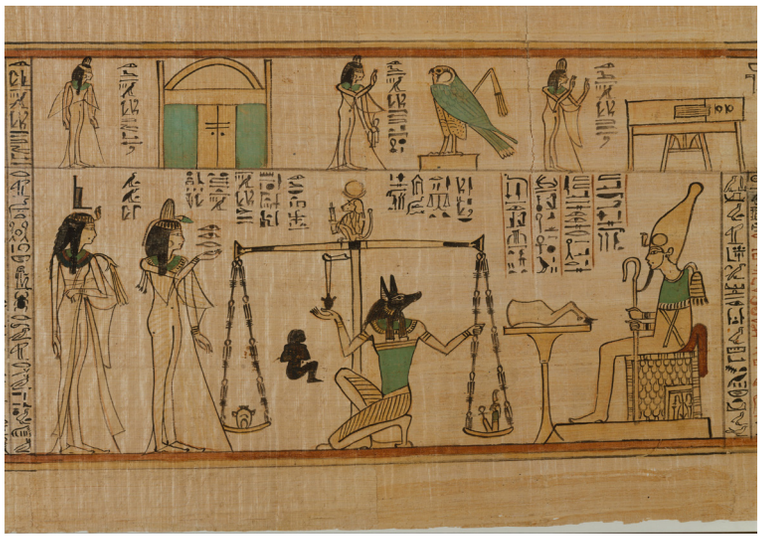
Algunas apreciaciones sobre el arte y culto funerario egipcio

El mito osiríaco fue el sustento de las creencias religiosas sobre la muerte, que posibilitaron el nacimiento y desarrollo de prácticas rituales y la utilización de ajuares mortuorios en los enterramientos egipcios antiguos. Si estableciéramos una categorización de jerarquías espirituales, partiendo de la creencia egipcia, vemos que en la cabeza está Atum, suma y potencia de todo lo existente; luego está Ra, aspecto manifestado de Atum. Le siguen los dioses de la gran Enéada Heliopolitana y los dioses de connotación funeraria o solar. Finalmente, encontramos al resto de los dioses y, debajo de estos, al hombre.

El hombre, por su parte, tiene naturaleza divina, pues posee un *ka* de la misma naturaleza del creador. El hombre en sí mismo es un *ka* viviente; la muerte solo significa que el *ka* se ha ido del cuerpo (*jet*) del difunto. El *ka* es imperecedero, es el que anima el cuerpo, es el espíritu. De la unión del *ka* con el cuerpo surge el *ba*, que es el alma personalizada del hombre, le da sus características peculiares. Además, el hombre es poseedor del aliento vital o *anj*, que es la vida otorgada por el creador. Y, por último, el *aj* o cuerpo luminoso es resultado de una transformación lograda solo a partir de que la persona está difunta, y ha justificado sus acciones en el juicio de Osiris; así se convierte en un ser de luz que gozará de la vida eterna hasta verse identificado totalmente con su creador. Para que este proceso pueda lograrse, previamente el *ba* o alma personalizada debería quedar absorbida totalmente en el *ka*, sin huellas de su materialidad.

Además de estos cuerpos inmateriales, los egipcios consideraban como parte del hombre, a su sombra y al nombre. Cada uno de estos cuerpos tenía una forma iconográfica diferente, por lo cual pueden distinguirse en las obras egipcias. El *ka* siempre se representaba como un hombre con los brazos alzados al cielo, el *anj* como una cruz *ansata*, el *ba* como un pájaro con cabeza de hombre y el *aj* como un ibis crestado.

Al morir, según la creencia, estos cuerpos espirituales salían del cuerpo del difunto. El *ka,* aterrado al lado de su cuerpo, permanecía confuso, entonces la maternal Isis extendía sus amorosas alas y



El dios Anubis pesando el corazón de una difunta frente a Osiris. Libro de los Muertos de la cantante de Amón Nauny (ca. 1050 a. C.) Imagen: ©⓪ The Metropolitan Museum of Art.

cubría al asustado espíritu, el cual iniciaba su viaje por las regiones tenebrosas de la Duat. Primero llegaba a una de las cuatro montañas sagradas de la creación, cerca de Abidos y era recibido por las dos diosas madres Hathor y Tueris. Esta montaña occidental era la puerta del reino de los muertos. Pasaba entonces a la custodia del benévolo dios Anubis, el cual acompañaba el recorrido que debía emprender por las tenebrosas regiones subterráneas de la Duat.

Este viaje se hacía en una barca, timoneada por el dios luf-Ra, que tenía cabeza de carnero y cuerpo de hombre. Las tinieblas envolvían la barca y grandes peligros asechaban al muerto. Enormes babuinos trataban de capturar la barca con sus redes para agarrar al difunto, al tiempo que la enorme serpiente Apofis rodeaba la barca tratando de impedir su viaje. Todos los enemigos de Ra asediaban la embarcación.

Esta serpiente representa la materia que tienta al difunto. Luego el difunto debía pasar la prueba de las siete puertas de salida custodiadas por tres dioses: el mago, el guardián y el interrogador. Posteriormente, la prueba de los diez pilonos. Pasadas estas pruebas, que han dejado totalmente exhausto al *ka* del difunto, este tiene que subir la alta escalinata de la Justicia y someterse al juicio de Osiris. En el estaban presentes todos los dioses de la creación solemnemente entronizados. Comienza el juicio, presidido por Osiris. El corazón del muerto será pesado en una balanza, de contrapeso en el otro platillo está la pluma de Maat. El dios Anubis la pesa y el dios Thot, con sus instrumentos de escriba, realizaba las anotaciones. Si el corazón del juzgado no es liviano como la pluma Maat, producto de sus malas acciones, sería arrojado a las fauces abiertas de un monstruo híbrido de tres animales, león, hipopótamo y cocodrilo, llamado Ammit. En este caso el difunto no tendría otra oportunidad de vida.

Si el difunto lograba pasar esta prueba, entonces era beatificado, el alma ya redimida se purificaba en el Lago del Loto. Ahora disfrutaría eterna vida en los Campos de Ialu, donde el difunto podría hacer todo lo que gustaba en vida: cazar, pescar o cultivar los campos. Aquí podemos ver una idea inicial de lo que sería posteriormente el paraíso cristiano. Transcurrido el tiempo, poco a poco se despersonaliza el *ba* del difunto, el cual, unido a su *ka*, se convierte en un ser luminoso o *aj*, que asciende y se identifica eternamente con el ser creador, Ra.

Como hemos podido constatar, la creencia egipcia de lo que acontece a las personas cuando mueren es un credo bien complejo, que debía complementarse con un sistema amplio de objetos y rituales funerarios que ayuden al difunto a alcanzar su meta final. La tumba era llamada “casa de la vida”, pues hacía posible la perpetuación del *ka*, en cuanto representa testimonialmente, a partir de esculturas, inscripciones y otros objetos, la vida del difunto. Era un modo de conservar su memoria, más que su cuerpo físico, como señalan algunos autores.

Por tanto, el concepto del arte para los egipcios es bien diferente al sentido estético actual. Es un arte con sentido religioso y funerario, atado a determinados cánones rígidos, que cumplen con el sentido de la Maat o equilibrio. Este criterio parte del concepto de que el dios creador puso en orden las fuerzas de la naturaleza que existían en estado caótico, propiciando así la vida. Realizar una imagen desequilibrada significaba atentar contra este concepto. Por lo cual Egipto, por casi de 4 500 años, creó un arte con las mismas normativas, aunque hubo períodos donde se produjeron algunos cambios iconográficos.

El período de Amarna es un lapso pequeño de la historia de Egipto, donde esas normas son cambiadas con la instauración por parte del faraón Ajenatón de una nueva doctrina religiosa monoteísta. Eso conllevó a que fuera repudiado y comúnmente catalogado dentro de la historiografía y la cultura popular como "el faraón hereje". Otro momento de cambios en el arte se produce con la fusión

del mundo grecorromano y egipcio después de la conquista del país por Alejandro Magno; se fusionan conceptos, creencias y dioses, produciéndose un arte sincrético. Ejemplo de ello son las Isis–Afroditas, los Zeus–Serapis, el dios niño Harpócrates y los retratos de momias, conocidos como retratos de el-Fayum.

Igualmente, las necrópolis sufrieron algunos cambios desde el Reino Antiguo. Aunque la mastaba se mantuvo como la tumba o casa de la eternidad de la mayoría de las personas, las tumbas reales cambiaron de formas piramidales a hipogeos[1] durante el Reino Medio.

La colección egipcia del Dr. Francisco Prat

Entre las piezas que forman parte de la colección del eminente arqueólogo y arquitecto Francisco Prat Puig se encuentran tres figuras funerarias egipcias de una tipología conocida como *ushebtis*. Estos *ushebtis* son nombrados también como *shabtis* o respondientes. Son pequeñas estatuillas realizadas en diversos materiales: piedra, cerámica, madera, o pasta vítrea, que representan al propio difunto, y su función es, después de realizado un ritual mágico , cubrir o responder por los trabajos del muerto en la otra vida.

La palabra *ushebtis* proviene del verbo egipcio *wšb*, que se pronuncia *usheb* y significa "responder". Su otra denominación, *shabti*, se deriva de otro nombre

Grupo de respondientes (ushebtis) de un ajuar funerario. Imagen: ©® The Metropolitan Museum of Art.

egipcio, que significa "madera", debido a que las primeras figuras de esta tipología encontradas en las tumbas eran de este material.

Antes del Reino Medio no se conoce la existencia de estas figuras en las tumbas egipcias. Este fue el momento en que se popularizó el culto funerario y quedó unida la doctrina heliopolitana al culto osiriano. Del ajuar mortuorio, junto a los escarabajos sagrados, estos *ushebtis* son los que más abundan, debido a que se añadían muchos de estos ejemplares en la cámara sepulcral. El número ideal era uno por cada día del año, y como el calendario egipcio era compatible con el nuestro (360 días fastos y cinco nefastos), por tanto, debían tener 365 *ushebtis* y, por cada diez de ellos, un respondiente capataz, que velaba por el trabajo de los otros.

[1] Tumbas excavadas en los farallones rocosos.

Simplemente con estas figuras se reproducía la organización laboral de los propios egipcios que trabajaban en cuadrillas de a diez con un funcionario que hacía las veces de capataz a la cabeza. Como las personas pobres no podían costearse un número tan grande de estas figuras como ajuar mortuorio, se supone tendrían que asumir ellos mismos las labores cotidianas en los Campos de Ialu.[2] Esto implica que, a diferencia de la religión cristiana, que equipara a todos después de la muerte, las creencias egipcias mantenían las desigualdades aún en la otra vida.

Desde el punto de vista morfológico, las estatuillas *ushebtis* sufren una importante evolución, según va cambiando su significado. Las más antiguas eran figuras momiformes, sin aperos de labranza, ya que sustituían solo al *ka* del sirviente o del mismo propietario. Suplen la estatua del fallecido, y solo se encuentran uno por tumba. Posteriormente estas figuras en pose osiriana portarán el saco de granos y azadón, para recalcar su función de trabajo, sustituyendo al *ka* del difunto. En el Imperio Nuevo aparecen ejemplares con vestuario común, o portando un látigo, lo cual demuestra su estatus de capataz. Los *ushebtis*, usualmente, suelen tener inscripciones con los nombres y títulos del propietario y con el capítulo 6 del *Libro de los Muerto*s, el cual insufla para ellos vida después de hacerle un ritual a estas figuras, con el objetivo de que respondan en los trabajos de los Campos Hetep (Campos de las Ofrendas), en las regiones paradisíacas de Ialu.

[2] Paraíso egipcio.

RESPONDIENTE (*USHEBTI*) A NOMBRE DE PADINEITH

Baja Época (ca. 722-332 a. C)
Egipto
Piedra
Talla directa
18.5 x 5 x 3 cm
N.º inv. 6-2

ANSWERER (*USHABTI*) OF PADINEITH

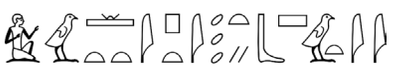
Late Period (ca. 722-332 B.C.)
Egypt
Stone
Direct carving
18.5 x 5 x 3 cm
Inv. No. 6-2

sḫḏ wsỉr p(ꜣ)-dỉ-ꜥn.tꜣ mꜣꜥ-ḫrw ms.n nb(.t) pr nḫb.t-

1. El iluminado, el Osiris Padineith (?), justo de voz, nacido de la señora de la casa Nejbet-

m-ꜥdpꜣ(.t) mꜣꜥ(.t)-ḫrw ḏd=f ỉ wšbtï.w ỉpn

2. -emdepet (?) justa de voz. Él (Padineith) dice: Oh, estos respondientes



ỉỉ t⟨n⟩ wšbtï.w ỉpt(w) ⟨ỉr⟩ ỉꜥpꜣ.tw=ỉ

3. Oh, vosotros, estos respondientes, <si> soy llamado

[...] m sḫ.t [...]

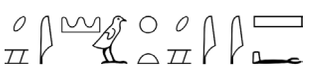
4. [...] en el campo [...]

f ꜥrꜣ nw nb ꜥrꜣ ỉr.t ỉm r

5. en cualquier momento para actuar (i.e., trabajar/servir) allí, para

(s)rwd sḫ.t n wḏb(.w) ḫn

6. cultivar los campos de las tierras ribereñas, transportar



šꜥy ỉꜣb.t(t)

7. arena del este ...

mk wỉ kꜣỉ=tn

8. "Heme aquí", diréis.

Ushebti o respondiente confeccionado en piedra con un ligero color verdoso. La figura es momiforme y se apoya en un pilar dorsal. Porta larga peluca, barba trenzada y tiene los brazos cruzados al frente, a la altura del pecho, portando los instrumentos habituales de labranza, una azada y un pequeño bolso colgante que cae hacia su espalda con semillas o granos para la siembra.

En la parte delantera de la pieza aparecen grabadas ocho líneas con inscripciones jeroglíficas, en la técnica del hueco relieve o relieve en *creux*[3]. El texto se corresponde al capítulo 6 del *Libro de los Muertos* y después de traducido[4] se pudo conocer el nombre del propietario Padineith.

De acuerdo a L. Gestermann y A. Wüthrich, el texto, modernamente identificado como hechizo número 6 del *Libro de los Muertos*, tuvo una larga evolución editorial desde sus orígenes en los *Textos de los Ataúdes* (hechizo 472) hasta finales de la tradición funeraria egipcia[5].

Las ocho líneas de texto horizontal corren de derecha a izquierda (el sentido natural de la escritura jeroglífica) sobre el cuerpo de la figura, fracturada al nivel de la cuarta línea, que la torna ininteligible en su mayor parte.

La fórmula inicia con la vinculación ontológica del fallecido a los dos aspectos del ciclo de la manifestación divina, la conjunción solar–osiríaca: i.e., cada difunto es un Osiris, y a la vez un "iluminado", o también "uno que irradia luz", un germen de Ra, lo cual aseguraba su integración al ciclo solar y, por ende, su renacimiento perpetuo. El nombre, seguido del calificativo "justo de voz" o "justificado" ante Osiris (se refiere a haber pasado el juicio de los muertos y haber sido aceptado entre los dioses), se lee presuntivamente como Padineith, lit.: "aquel que Neith ha dado" (PN[6] I, 124.6). La calidad de las imágenes disponibles (la pieza no ha podido ser estudiada en persona) no permite identificar con seguridad el signo vertical en medio del grupo (aquí tentativamente vertido como R24, el emblema de Neith [LGG[7] III, 510–513], diosa andrógina, patrona de Sais, en el delta del Nilo).

El nombre de la madre, antecedido por el título honorífico de "señora de la casa", que denota su alto estatus social y su posición como administradora del hogar, y dividido entre el final de la primera línea y el principio de la segunda, también resulta de lectura dudosa, particularmente el jeroglífico pequeño encima del ave. Lo transcribimos como Nejbetemdepet, lit.: "La de Nejeb está a la cabeza" (no

[3] Es una técnica de relieve rehundida bajo la superficie.

[4] El significado de los signos de crítica textual empleados es el siguiente: ( ) sonido o valor presente en la palabra original pero ausente en la forma actual; [ ] texto dañado; ⟨ ⟩ palabras o partes omitidas por error pero restauradas por el editor; ⌜ ⌝ enmiendas o restauraciones dudosas; { } elemento superfluo o sin valor incluidos por error; … elipsis.

[5] Gestermann, *The Transition from the Coffin Texts to the Book of the Dead,* 19-20; Wüthrich, *The So-Called Chapitres supplémentaires*, 441.

[6] PN= H. Ranke, *Die Altägyptischen Personennammen* (Augustin: Glückstadt, 1976).

[7] Leitz, Christian (ed.). 2002. *Lexikon der ägyptischen Götter und Götterbezeichnungen*. OLA 110–116 vols. Leuven/Louvain: Peeters Publishers & Department of Oriental Studies.

atestado por Ranke), se refiere a la diosa Nejbet (LGG IV, 301–303), del Alto Egipto, y protectora del rey.

Le sigue la interpelación del difunto a las estatuillas o *ushebtis*, para que actúen en su lugar si fuese llamado en el inframundo para hacer cualquiera de las labores que realizan las almas en los campos de Osiris. La fórmula contiene jeroglíficos con valores no convencionales o enigmáticos en la séptima línea, en la conformación del adjetivo "oriental" = "del este". Le sigue una frase conclusiva en la última línea, que sella mágicamente el destino servil de los respondientes.

Teniendo en cuenta las características de la pieza momiforme, con pilar dorsal sobre base rectangular, tallada en piedra caliza (según información de los conservadores de la Universidad de Oriente), y la tipología de la cesta[8] sobre el hombro izquierdo, la presencia de la barba y la peluca lisa, así como la disposición del texto en líneas horizontales, podría incluirse dentro del tipo XIA1 de Schneider[9], y la versión textual de la fórmula como VIIA[10]. Por todo lo anterior, la pieza podría datarse en la Baja Época (la sonrisa típica que presenta el rostro de la estatuilla parece indicar que data más precisamente del período saíta). El material, sin embargo, resulta raro para el período pues, según Schneider[11], una vez concluido el breve resurgir kushita (dinastía 25) de *ushebtis* en piedra para reyes, divinas adoratrices y altos oficiales tebanos, solo se produjeron en fayenza, lo cual limitaría la datación, cuando mucho, a los primeros reinados de la dinastía (26) saíta.

Aunque la pieza estaba datada en el Imperio Nuevo, dinastía 18, por su iconografía, donde muestra una faz redondeada, larga peluca, base trapezoidal y en la parte posterior un pilar dorsal, podemos afirmar que es una estatuilla funeraria tardía, de la Baja Época, y muy probablemente de la dinastía 26.

[8] Cf. C. A. Gama, *Os Servidores Funerários Da Coleção Egípcia Do Museu Nacional: Catálogo e Interpretação* (Río de Janeiro : Universidad Federal de Río de Janeiro, 2008), 442, nº 25.
[9] Schneider, *An Introduction to the History of Ancient Egyptian Funerary Statuettes with a Catalogue of the Collection of Shabtis in the National Museum of Antiquities at Leiden*, 227–228.
[10] Schneider, *op. cit*., 118-123.
[11] Schneider, *op. cit.*, 234.

RESPONDIENTE (*USHEBTI*)

Tercer Período Intermedio (ca. 1076–723 a. C.)
Egipto
Cerámica vidriada
Modelado y bruñido
9.4 x 3.7 x 2.7 cm
N.° inv. 6-3

ANSWERER (USHABTI)

Third Intermediate Period (ca. 1076-723 B.C.)
Egypt
Glazed pottery
Modeled and burnished
9.4 x 3.7 x 2.7 cm
Inv. No. 6-3

Pequeño *ushebti* de cerámica con una pátina color azul que debió ser oscuro en los momentos de su confección. Consiste en una figura momiforme, la cual tiene larga peluca y los brazos cruzados sobre el pecho, portando en cada una de ellas una azada. En su cabeza porta el tocado característico de los ushebtis del Tercer Período Intermedio, llamado *sheshed*, que es una especie de banda que rodeaba la parte superior de la cabeza, la cual se pensaba que ayudaba a los difuntos a hacer con eficacia su tránsito a la otra vida y alcanzar la eternidad.

En la parte delantera hay unos jeroglíficos dibujados y dispuestos en una sola columna, pero están ilegibles. En la parte posterior de la pieza cuelgan dos bandas del *seshed* y se distingue colgada una cesta o bolsa de granos o semillas. En el Tercer Período Intermedio la factura de los *ushebtis* es muy burda; estos tenían pequeños tamaños y usualmente se confeccionaban de cerámica, a la cual, para darle una terminación, se le aplicaba un bruñido característico de color azul intenso. Igualmente, en este período sobresalen los senos en las mujeres y se incluyen muy pocos signos jeroglíficos.

RESPONDIENTE (*USHEBTI*)

Baja Época (ca. 722-332 a. C)
Cerámica vidriada
Fallenza
9 x 3 x 2.5 cm
N.° inv. 6-11

ANSWERER (*USHEBTI*)

Late Period (ca. 722-332 B.C.)
Glazed pottery
Fallenza
9 x 3 x 2.5 cm
Inv. No. 6-11

Pequeño *ushebti* color verde claro, el cual está mutilado tanto en la cabeza como en su zona inferior. Aún conserva parte de su larga peluca y de su barba trenzada. Tiene los brazos cruzados sobre el pecho y, aunque su factura muestra un gran desgaste, puede verse que sostiene los aperos de labranza: el azadón y el bolso con granos. La parte posterior conserva aún un pilar dorsal.

La pieza es de un período tardío, o sea, de la Baja Época, ya que tanto su iconografía, la técnica como el material utilizado en su confección son propios de este período. No logra observarse en la superficie ninguna inscripción.

Bibliografía

Álvarez Sosa, M., Chicuri Lastra, A., y Morfini, I. *Catálogo de la Colección Egipcia del Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana*. Ediciones Aegyptum, 2015.

Correia Marques, P.M. «Dos contribuciones complementarias para la teología de la unidad del Dios en Egipto». *Cadman, Revista del Instituto Oriental de Lisboa*, s. f.

David, A.R. *The ancient Egyptian. Religious beliefs and practices*. London, 1984.

El Libro de los Muertos. Ciudad de La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1980.

Frankfort, H. A. *La religión del Antiguo Egipto. Una Interpretación*. Estudio preliminar. Barcelona: Laertes, 1998.

Frankfort, H.A., Wilson, J.A., y Jacobsen, T. *El pensamiento pre-filosófico. Egipto y Mesopotamia*. México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1954.

Frazer, J.G. *La rama dorada*. Vol. tomo II. Editorial de Ciencias Sociales, 1972.

Gama, C.A. *Os servidores funerários da coleção egípcia do Museu Nacional: Catálogo e interpretação.* Universidad Federal de Río de Janeiro, 2008.

Gestermann, L. «*The Transition from the Coffin Texts to the Book of the Dead*». En *The Oxford Handbook of the Egyptian Book of the Dead*, 9-35. New York: Oxford University Press, 2023.

Harris, J. R. *Egyptian Art*. London: Spring Books, 1966.

Kanawati, N. *The tomb and its significance in Ancient Egypt*. Ministry of Culture Foreign Cultural Information Dept., Prism Publications Offices, 1987.

LGG=Leitz, C. *Lexikon der ägyptischen Götter und Götterbezeichnungen*. Leuven/Louvain: Peeters Publishers & Department of Oriental Studies, 2002.

Moret, A. *El Nilo y la civilización egipcia*. Barcelona: Editorial Cervantes, 1927.

PN=Ranke, H. *Die altägyptischen Personennammen*. Glückstadt: Augustin, 1976.

Schneider, H.D. *An Introduction to the History of Ancient Egyptian Funerary Statuettes with a Catalogue of the Collection of Shabtis in the National Museum of Antiquities at Leiden*. Leiden: Rijksmuseum van Oudheden te Leiden, 1977.

Wallis Budge, E.A. *The liturgy of funeral offerings*, 1909.

Wüthrich, A. «*The So-Called Chapitres supplémentaires*». En *The Oxford Handbook of the Egyptian Book of the Dead*, 433-44. New York: Oxford University Press, 2023.

GRECIA

por Ernesto Caveda de la Guardia

Aquel que en Delfos contempla la apiñada muchedumbre de los jonios -dice uno de los himnos homéricos- se imagina que ellos no han de envejecer jamás

José E. Rodó, *Ariel.*

Si Egipto, como sentenciara Heródoto, es un don del Nilo, bien se podría decir que Grecia es un don de lo agreste. Quizás no habría mejor lugar para manifestar de forma simbólica el sentido del espíritu griego antiguo que el paisaje de Delfos: silvestre y pastoril. Las columnas ruinosas del *thólos*, que otrora recibieran a los amos del mundo, permanecen imperturbables, altivas y serenas; custodiadas por añejos olivos y altos cipreses, enmarcadas por un horizonte escarpado. La belleza natural, incluyendo aquella de las rutinas espontáneas como el pastoreo de los rebaños, forman parte de la sacralidad de los espacios. No en balde Hesíodo, introduciendo su Teogonía, concede a los «rústicos pastores» la dignidad de ser los receptores de la revelación de las musas sobre el origen de dioses y hombres.

Para los griegos, Delfos era el «ombligo del mundo», un espejo terreno de todo lo apolíneo: luminoso, sobrio, recto, racional y celestial. También era la fuente de la certidumbre, en tanto que la pitonisa, sumergida en el éxtasis provocado por la inhalación de gases subterráneos y la ingestión del divino laurel, comunicaba las incomprensibles palabras del dios, y auguraba los destinos de mujeres y hombres. Sin embargo, el lugar también era sagrado en otro sentido. Durante el invierno, según se creía, Apolo abandonaba el santuario, y este venía a ser habitado por Dioniso, el dios «extranjero», quien era dueño, por su parte, de lo oscuro, ebrio, irracional y terrenal.[1] Desde la original propuesta de Nietzsche en su *Origen de la tragedia*, la cultura griega a menudo ha sido comprendida (no sin riesgo de reduccionismo) como la lucha, o más bien, el equilibrio violento entre estas dos pulsiones contrarias: lo apolíneo y lo *dionisíaco*.

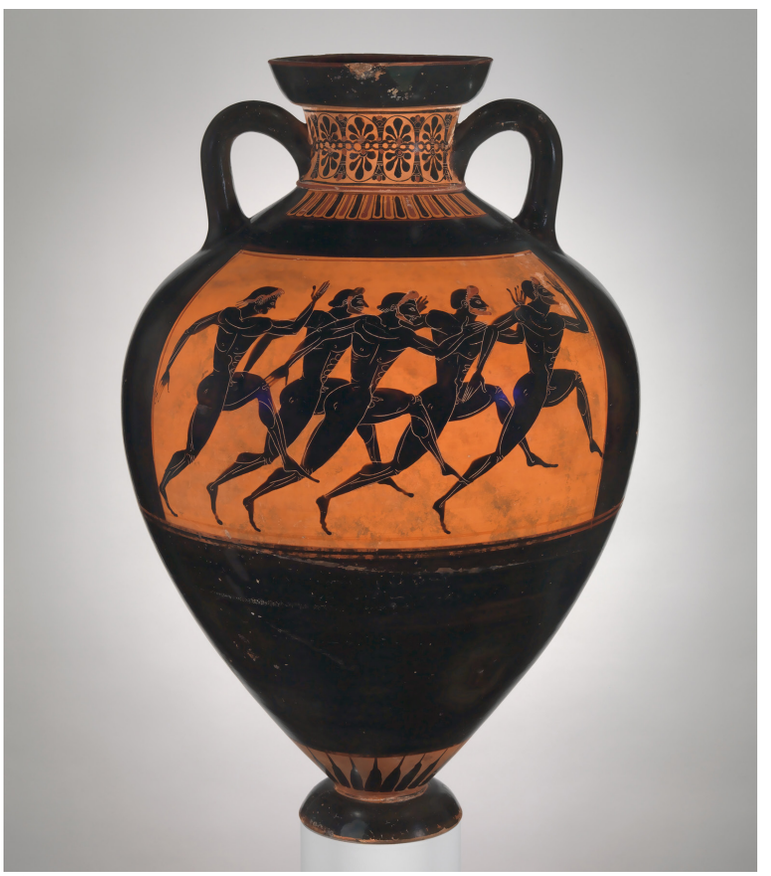
En contraste con el vecino y próspero Egipto, que gozó de largos períodos de estabilidad (lo cual se reflejó en una cosmovisión y cultura que por milenios parecía casi inmutable), Grecia experimentó una convulsión sociopolítica constante, que dejaría profundas huellas en su forma de concebir la vida y expresar el arte. En lugar del desvelo minucioso por garantizar la existencia en un más allá incierto, los griegos parecen haberse preocupado por el incremento de sus experiencias vitales en el *aquí* y el *ahora*; por la aspiración a una juventud permanente y la exaltación de todas las virtudes ligadas a ella.[2]

[1] Resulta reveladora la mención de Pausanias de que el frontispicio del santuario representaba en uno de sus lados a Apolo, junto a Leto y Artemis y, en el otro, a Dioniso acompañado por su séquito. (Pausanias 10.19.4).

[2] No existen mejores palabras para sintetizar estas aspiraciones que el fragmento del himno homérico que, en la paráfrasis

Al participar en el ágora, embriagarse en el simposio, competir en los juegos, reír y llorar en el teatro, la sociedad griega conjugaba lo apolíneo y lo dionisíaco, en su intento de olvidar los dolores de la senectud o alcanzar una suerte de catarsis frente la muerte. Mediante el *agón*, la competitividad en todos los ámbitos de la vida, la sociedad movía al individuo (y viceversa) a la superación incesante mediante la lucha de contrarios: en la guerra, el gimnasio, la Academia o el taller de alfareros. La afirmación espontánea de la individualidad (los griegos serían los primeros en «firmar» sus obras de arte) frente al otro, permitió el giro antropológico necesario para la formación de un ideal humano (encarnado en la sonrisa del *kouros* y en el grito de Laocoonte), que facilitó el reconocimiento de determinados derechos igualitarios (al menos para algunos individuos) que sentaron las bases de la democracia. La búsqueda de la unidad en la oposición de contrarios, propició igualmente el nacimiento de la Filosofía como actitud crítica y reflexiva, que explicaba el cosmos en términos eminentemente racionales; relegando la visión mítica al plano del recurso alegórico. No obstante, el *agón* no significó un triunfo eterno. Precisamente en el momento en el cual la cultura griega, a través del impulso efímero del imperialismo macedonio, lograba unificar la forma del mundo conocido (su «otro» simbólico) fueron las rivalidades entre sus entidades políticas representativas, las que la precipitarían al ocaso definitivo y a su posterior absorción por Roma.

En términos históricos y, en contraste con las longevas civilizaciones orientales, el antiguo mundo helénico fue sólo un *instante*. Al igual que el «dios» Alejandro, permaneció joven y así murió; cargado de un deseo inagotable por la vida y del sentido de abandono y la melancolía propias de sus estelas funerarias.



Ánfora Panatenaica con escena de carrera de atletas, atribuida al Pintor de Euphiletos (ca. 530 a.≠≠ C.). Período Arcaico. Imagen: ⓒⓞ The Metropolitan Museum of Art.

de Rodó, nos ha servido de exergo: "Y ellos, con el pugilato, la danza y el canto, te complacen, al acordarse de ti cuando organizan la competición. Quien se halle presente cuando los jonios están reunidos, podría decir que son inmortales y están exentos por siempre de la vejez." (*Himno homérico a Apolo*, 150)

El arte griego: un panorama socio-histórico

El primer período del arte griego ha sido denominado **Período Geométrico**, que se desarrolló desde aproximadamente el 900 a.C. hasta el 700 a.C. Durante este tiempo, Grecia estaba compuesta por pequeñas comunidades agrícolas y se encontraba fuertemente influenciada por las culturas de Oriente Próximo. A medida que las ciudades-estado griegas (polis) comenzaron a surgir, se desarrolló un estilo artístico caracterizado por la decoración geométrica en cerámica y la representación esquemática de figuras humanas y animales. De este período procede el magnífico vaso cerámico conocido como Ánfora de Dípilon, profusamente decorado con bandas de meandros, rombos y triángulos que rodean una esquemática representación de un ritual funerario que recuerda alguna escena homérica de la Guerra de Troya. Finalizando el Período Geométrico, entre los siglos VIII y VII, varias regiones de Grecia desarrollaron formas de arte con un estilo fuertemente influenciado por la expansión de culturas orientales como Fenicia y Asiria. Dicho estilo, caracterizado (sobre todo en la cerámica) por un desbordamiento de motivos animalescos, polícromos e iterativos, que se apropia de la iconografía oriental, ha sido comúnmente denominado «Estilo Orientalizante».

El **Período Arcaico** se desarrolló desde aproximadamente el 700 a.C. hasta el 480 a.C. Durante este período, Grecia experimentó un crecimiento económico y un aumento en el comercio debido fundamentalmente al fenómeno de la colonización. Las colonias griegas se establecieron por todo el Mediterráneo, lo que llevó a un intercambio cultural más amplio. Este fue también el escenario histórico de las primeras formas de gobierno democrático en Atenas, y de figuras políticas significativas como Licurgo, Solón y Pisístrato. Otro fruto del arcaísmo

Kouros de la colección del Museo Gettty (ca. 530 a. C) Período Arcaico. Imagen: CC0 Gettty Museum Collection.

fue la compilación y establecimiento de dos de las obras más importantes de la literatura griega antigua: La Ilíada y La Odisea de Homero. Estas obras épicas que, según M. I. Finley, habían cristalizado de forma idealizada las realidades políticas y socioeconómicas de la llamada «Edad Oscura» (1200-700 a. C.), moldearon en gran medida a la sociedad helénica, dotándola de paradigmas identitarios simbólicos, religiosos y heroicos, que los individuos (sobre todo, las clases aristocráticas) buscaban emular y transmitir como parte de su cotidianidad.

En el ámbito artístico, el Período Arcaico se caracterizó por una mayor experimentación y desarrollo en la escultura y la arquitectura. De esta etapa datan las icónicas representaciones escultóricas humanas masculinas (*kouros*) y femeninas (*koré*), caracterizadas por su figuración rígida y estilizada, con una atención especial a la anatomía y los detalles decorativos. Con sus paradójicas sonrisas inexpresivas y su cabello trenzado, estas figuras se distancian de la escultórica egipcia (de la cual estaban claramente influenciadas) porque aparecen sin el plano de fondo, expresando una concepción de autonomía y dinamismo propios que situaba al ser humano como un ente separado del cosmos. La arquitectura, por su parte, vio el desarrollo de los primeros grandes templos de piedra, como el Templo de Hera en Samos o el imponente Templo de Apolo en Corinto, cuyas siete columnas sobrevivientes todavía muestran el orden dórico en todo su esplendor. Mención aparte merece la cerámica, que durante el período arcaico floreció en la región ática con la aparición y desarrollo de la «técnica de figuras negras» y más tarde (hacia el 530 a. C.) de la «técnica de figuras rojas». Los vasos cerámicos áticos, más allá del interesante abanico de su diversidad tipológico-funcional, se convierten en dispositivos de transmisión cultural y legitimación política[3], recreando escenas mitológicas y cotidianas que combinaban armonía, fuerza y dinamismo. Excepcionales artesanos y pintores cerámicos de ambas técnicas, dentro de esta etapa, fueron Ergótimos y Clitias, Exekias, Amasis, Eufronios, el Pintor de Andocides y el denominado Pintor de Berlín.

Es bueno destacar que era la cultura, y no un poder centralizado, la que proporcionaba unidad a las polis griegas[4]. Esta unidad conflictiva, cantada en los versos de la Ilíada, se materializó nuevamente frente al invasor persa durante las Guerras Médicas (490 - 449 a. C.). Las decisivas victorias griegas en Salamina (480 a. C.) y Platea (479 a. C.) marcaron el fin de la segunda guerra contra los persas y el inicio de la fase de mayor esplendor del arte griego, conocida como **Período Clásico**, el cual se desarrolló desde aproximadamente el 480 a.C. hasta el 323 a.C.[5] y estuvo marcado por la expansión del

[3] El motivo de la *apoteosis* de Heracles, que presenta al semidios con su distintivo garrote acompañado de un carro conducido por Atenea, parece haber sido usado extensamente por los tiranos pisistrátidas como propaganda política. Pisístrato, quien, según Aristóteles, gobernó Atenas «más como un ciudadano que como un tirano» (*Constitución de Atenas* XVI, 2), gestó una dramática entrada a la ciudad durante su primer regreso al poder (Heródoto I, 60) en términos similares a la entrada triunfal de Heracles al Olimpo.

[4] «[Los griegos] ...tienen igual sangre, igual lenguaje, santuarios y sacrificios comunes, hábitos y costumbres semejantes» (Heródoto VIII, 144).

[5] Varios autores prefieren el año 450 a. C. para indicar el inicio del Período Clásico, estableciendo como antecedente al denominado «Período Severo»ß. En esta obra se comprende

poder ateniense y la Guerra del Peloponeso. Como parte del denominado «Siglo de Oro» de Pericles (estadista ateniense que lideró la ciudad durante gran parte del siglo V a.C.) florecieron la filosofía, la política y las artes. A Esquilo, padre de la tragedia dentro de la poesía dramática, le sucedieron los intempestivos versos de Sófocles y la claridad humana de Eurípides: «... hablas misterios para que yo quiera escuchar»[6]. En cuanto al arte plástico, el Período Clásico se caracterizó por una mayor perfección en la representación de las figuras humanas. La escultura clásica se enfocó en la representación de la belleza ideal, con figuras proporcionadas y detalladas; en un primer momento, impregnadas por esa suerte de serenidad grave y fuerza autocontenida (representando el justo instante antes de la ejecución de un acto) y, en un segundo momento, por la conquista fidíaca de la *divinización de lo humano*. Obras notables de este período son el Auriga de Delfos, el Discóbolo del broncista Mirón y el Poseidón de Histieia. Más tarde, verían la luz las famosas esculturas del frontón del Partenón, procedentes del genio incomparable de Fidias; quien creó, además, algunas de las esculturas monumentales más famosas de la antigua Grecia, como fueron la estatua de Atenea Parthenos o el Zeus de Olimpia. Otros escultores relevantes como Escopas y Praxíteles, por el contrario, supieron distanciarse de los ideales clásicos, mediante la exploración de la *humanización de lo divino*, dotando a sus creaciones de rasgos sensiblemente "terrenos" a través de la representación de la melancolía, la nostalgia o la sensualidad femenina.

este último como el inicio del Período Clásico, debido a la consideración de que las características estilísticas de sus exponentes no son significativamente sustanciales para entenderlo como un período aparte.

[6] *Las Bacantes*.

La diosa Atenea victoriosa sostiene la cabeza de un gigante, en una de las más famosas escenas de la "gigantomaquia" representadas en el Altar de Pérgamo (ca. 188 a. C.). Período Helenístico. Imagen: ⓒⓞ Wikimedia Commons

El **Período Helenístico** se desarrolló desde aproximadamente el 323 a.C. hasta el 31 a.C. y estuvo marcado por la expansión del imperio de Alejandro Magno y sus entidades políticas sucesoras, conocidas como los reinos helenísticos. Tras la muerte de Alejandro, acaecida en junio del año 323 a.C., su vasto imperio fue dividido entre sus generales (*diadocos*) y se establecieron varios reinos como el de Ptolomeo en Egipto y el de Seleuco en Asia Anterior y el Levante. Estos reinos mantuvieron una fuerte política de helenización de las instituciones políticas y sociales de los pueblos conquistados. De ahí, que se

pueda hablar de un tránsito de la *polis* a la *cosmopolis*, es decir, de un proceso de universalización de la cultura griega (el idioma, la vestimenta, el arte, el pensamiento), en el que se produjo un significativo sincretismo, a través de la fusión de lo helénico y lo oriental en todos los ámbitos de la cultura.

En el plano artístico, el Período Helenístico se caracterizó por una mayor individualidad y realismo en la representación de las figuras humanas. La escultura helenística se alejó de las formas idealizadas del Período Clásico y buscó capturar emociones y movimientos más naturales. Uno de los escultores más destacados de este período fue Lisipo, reconocido por su experticia para representar la anatomía humana, mediante una gestualidad casual que evocaba la fragilidad humana y la complejidad psicológica del individuo, en lugar de la serenidad trascendente característica del antiguo ideal clásico. No obstante, todavía se perseguía la continuidad con las viejas temáticas; por ejemplo, la victoria de la cultura (representada por lo divino y heroico) sobre el caos (representado por lo monstruoso) pero esta vez, se recrean *historizando al mito*, como lo muestran las composiciones que adornan el Altar de Pérgamo, que conmemoran el acontecimiento histórico de la victoria atálida sobre los gálatas mediante la escena mítica de la gigantomaquia.

OLPE DE ESTILO ORIENTALIZANTE

s. VII-VI a.C.
Corinto (Grecia), Etruria (?) (Italia)
Arcilla cocida
34,3 x Ø 16,5 cm
N.° inv. 6-6

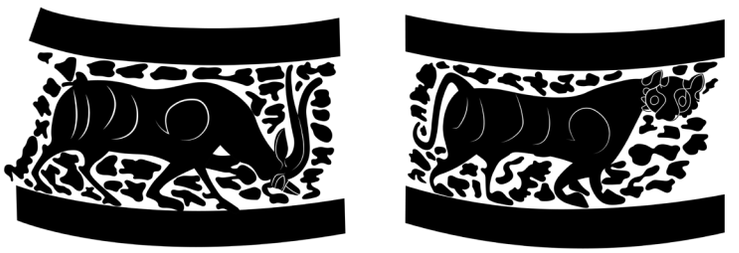
OLPE IN ORIENTALIZING STYLE

VII-VI B.C.
Corinth (Greece), Etruria (?) (Italy)
Fired clay
34,3 x Ø 16,5 cm
Inv. no. 6-6

Este vaso se conoce como olpe, pieza con asa alta que sirve para el mismo propósito que el enócoe: una jarra para sacar vino de un vaso más ancho. En este caso presenta una boca de labio exvasado y un asa formada por dos nervaduras.

Hacia el año 720 a. C. la ciudad de Corintio se vuelve el centro de un nuevo estilo pictórico cerámico denominado “estilo orientalizante”. En él se combinan motivos geométricos del período anterior con nuevas formas decorativas exóticas, flora y fauna de regiones como Mesopotamia, Egipto, y el Oriente Próximo.

Asimismo, tal y como se observa en la presente pieza, el estilo orientalizante se caracteriza por colocar motivos zoomorfos a lo largo de varios frisos. En este caso, se pueden apreciar tres frisos en el cuerpo del vaso, divididos por franjas marrones. Aparecen ciervos con grandes cuernos bifurcados



y cabras salvajes, todos inclinados y pastando, semejante a otros vasos del mismo estilo, como es el caso del Enócoe Levy del Museo del Louvre en París. También tenemos representaciones de varias panteras (otro motivo ampliamente difundido) y, por último, una única lechuza, acomodada casi de manera imperceptible entre el resto de los animales. Aunque hay cierto movimiento en las criaturas representadas, no se llega a completar una escena, pues no interactúan entre sí de ningún modo, sino que solo forman parte de un patrón iterativo. Por tanto, heredera del estilo geométrico precedente, en el cual también se dividían las decoraciones en varios frisos, la olpe carece de la teatralidad que caracterizaría posteriormente a los vasos áticos desde el período arcaico al helenístico.

Aunque no están presentes en esta pieza, otras especies representadas en los vasos orientalizantes fueron los leones, cisnes, perros, toros y diversas clases de aves; a las que se sumaban criaturas mitológicas como esfinges, grifos o sirenas. Los animales solían encontrarse rodeados por diferentes patrones florales o rosetas punteadas. Sin embargo, en este caso tenemos manchas de leopardo, un elemento más exótico y poco común que le otorga singularidad a la pieza.

Las finas incisiones dentro de las figuras constituyen el inicio de la técnica de figuras negras, que más adelante se convertirán en rasgos mucho más elaborados y meticulosos. En este momento, sirven para enfatizar la musculatura de algunos animales y representar los ojos u otros rasgos faciales, así como para trazar el plumaje de la lechuza.

Dentro del rango de los tonos marrones, que no contrastan demasiado con el color mismo de la arcilla cocida, el vaso posee una cierta policromía. Las franjas que dividen los frisos poseen dos colores distintos, uno de los cuales, el del centro, es más brillante. Los animales también se repasaron con un pigmento más oscuro para resaltar algunas de sus características anatómicas.

Igual que en nuestro caso, en ocasiones, las asas presentan volutas u orejas, decoradas con rosetas de puntos. Algunos creadores de este período como el Pintor de la Esfinge y el Pintor de la Esfinge Barbada tienen olpes muy similares a esta en cuanto a los rasgos faciales de los animales, las franjas divisorias de los frisos, la decoración punteada de las orejas y el color de los pigmentos usados.

LÉCITO CON ESCENA FUNERARIA

s. VI-V a. C.
Ática (Grecia)
Arcilla cocida
Figuras negras
11,7 x Ø 5,0 cm
N.º inv. 6-10

LEKHYTOS WITH FUNERARY SCENE

VI-V B.C.
Attica (Greece)
Fired clay
Black figures
11,7 x Ø 5,0 cm
Inv. no. 6-10

Junto a las tumbas griegas se colocaban diferentes tipos de ofrendas, entre ellas aceites o perfumes aromáticos. El tipo de vaso más común para contenerlas eran los lécitos, piezas generalmente cilíndricas y poco espaciosas; con un asa en forma de lazo, un cuello estrecho y una boca atrompetada para facilitar el fluido lento y constante del líquido contenido. Tal fue la asociación de este tipo de vasos con los ritos funerarios que pronto se empezaron a construir lécitos de mármol que formaban parte de las mismas tumbas.

Asimismo, era frecuente que los lécitos estuvieran decorados con escenas funerarias. De esta manera, tenemos obras como las del Pintor de Tánatos, que pintaba lécitos de fondo blanco donde el tópico central era la muerte y los ritos relacionados.

En muchos de ellos, se representan a los personajes visitando las tumbas de sus familiares para depositar ofrendas. Nuestro lécito también parece haber tenido un propósito funerario por las figuras que contiene.

La decoración es simple tanto en la forma como en los colores. Predomina el color natural de la arcilla al cocerse. La boca y la base están pintadas de negro y no tienen ningún otro adorno. En la parte superior del cuerpo hay un patrón geométrico de líneas separadas entre sí y puntiagudas que sirven como delimitación entre la región central y el cuello del vaso. Las tres figuras en el centro del lécito están boceteadas mediante unas pequeñas incisiones y repasadas en negro.

En primer lugar, tenemos a Hipnos (el Sueño), que aparece desnudo y con una rama de laurel en su mano. Se le reconoce por sus alas tanto en la espalda como en la sien, estas últimas son un motivo recurrente en algunas de sus representaciones escultóricas. Hipnos y Tánatos (la Muerte) son hermanos y muchas veces se les representa juntos, porque la muerte es, en la cosmovisión griega, un sueño eterno, y el sueño temporal es una forma de muerte de la que se vuelve diariamente, hasta un día.

En *La Ilíada* el héroe Sarpedón, hijo de Zeus, muere luchando a manos de Patroclo y son ambos dioses hermanos los que se encargan de devolver su cuerpo a su patria, Licia, para los honores funerarios (XVI, 667-683). Esta parte del mito está presente una y otra vez no solo en la cerámica, sino también en la escultura griega. En otros momentos de la obra homérica encontramos a Hipnos cumpliendo con tareas menos solemnes, como cuando complace a Hera en su petición de dormir a Zeus para otorgar, por un breve espacio de tiempo, una mayor ventaja a los griegos (XIV, 222-356). Hesíodo en su Teogonía narra cómo, tanto Hipnos como Tánatos, son hijos de Nix (la Noche), quien los engendró sin padre (210-214), aunque en otras versiones aparecen como hijos de Érebo.

La segunda figura representada es una mujer, presumiblemente la difunta; aparece sentada y lleva en una mano un objeto semejante a un cetro que, en la punta, tiene forma de flor de lis. En la otra mano sostiene una corona con ornamentación vegetal. A su lado se encuentra un familiar, también sentado, realizando una ofrenda en un recipiente en forma de plato. A pesar de ser sencilla, la representación pictórica logra captar las dinámicas esenciales del culto funerario, así como los valores y creencias griegas sobre lo trascendental, y sus preferencias estéticas (formas apacibles que expresan cierta resignación) a la hora de abordar el fenómeno inexorable de la muerte.

LÉCITO DE FONDO BLANCO CON ESCENA DE CARRERA DE CARROS (GRUPO DEL PINTOR DE HEMÓN)

s. V a. C.
Ática (Grecia)
Arcilla cocida
Figuras negras, fondo blanco
17,5 cm x Ø 5,7 cm
N.° inv. 6-9

WHITE-GROUND LEKHYTOS WITH CHARIOT RACE SCENE (GROUP OF THE PAINTER OF HAIMON)

V B.C.
Attica (Greece)
Fired clay
Black-figures, White-ground
17,5 cm x Ø 5,7 cm
Inv. no. 6-9

A finales del siglo VI a. C aparece una nueva técnica de decoración dentro de la producción de los lécitos áticos, conocida como “fondo blanco”. En lugar de las tradicionales técnicas de cocción y barnizado de figuras negras o rojas, se recubría toda la parte central de la pieza con un engobe blanco, y luego se pintaba sobre este fondo con diferentes tonalidades de color. La mayoría de las piezas pertenecientes a este estilo, proceden de tumbas atenienses y presentan escenas fúnebres en su decoración. Parece ser que, durante el siglo V a. C., los lécitos de figuras rojas o negras se usaban en el ámbito cotidiano (por lo general, como contenedores de aceites, cosméticos o perfumes), mientras que los de fondo blanco, más frágiles

y no resistentes a un uso frecuente, se relegaban a los espacios funerarios. Por otra parte, existen evidencias que sugieren que muchos de estos vasos eran quebrados o cremados como parte de prácticas rituales en los enterramientos.

La presente pieza es un característico lécito tubular de fondo blanco que, pese a conservar su asa, ha perdido el cuello y la boca. La base, por su parte, presenta un discreto escalón que se ha pintado de negro. El cuerpo del vaso presenta una grieta que interrumpe la escena pictórica. Dicha escena, compuesta por figuras muy esquemáticas, representa una competición entre dos aurigas que conducen carros ligeros con ruedas de cuatro radios. El auriga de la derecha está vestido con una larga túnica, ceñida a la cintura. Se han realizado incisiones sobre el dibujo para indicar los pliegues de la túnica y el cinturón. El segundo auriga presenta casi las mismas características que el primero con la excepción de que, en un giro que aporta cierta vitalidad y dinamismo a la escena, aparece mirando hacia atrás; como si no quisiera perder de vista a su contrincante. Esta vez, las incisiones indican detalles adicionales como la expresión de la mirada, la barba y el cabello. Ambos personajes portan las convencionales fustas (*kéntron*) que tienden a alargarse, incluso más allá del encuadre. Respecto a las cuadrigas, la primera

se nos presenta en todo su esplendor, detallándose con líneas incisas la musculatura, las crines, los ojos, las bocas y los aparejos de los caballos. En el caso de la segunda, a pesar de que parece gozar de mayor realismo (los caballos aparecen alzando las patas delanteras), se encuentra interrupta por la grieta mencionada al inicio. Debajo de la segunda cuadriga se encuentra una vasija. En términos generales, la escena es muy similar a la que aparece en un lécito de fondo blanco (N.° inv. 5935), atribuido al Grupo del Pintor de Hemón, que se conserva en la Eberhard-Karls-Universität, Tübingen.

La superficie del asa se ha pintado de negro. El encuadre superior de la escena ha sido decorado con una serie de puntos y líneas en zigzag; para el inferior, se han dejado en reserva tres conspicuas líneas. Las características estilísticas de la ornamentación del vaso nos permiten atribuirlo al Grupo del denominado Pintor de Hemón («Haimon Painter», c. 490 a.C.-460 a. C.)[1]. Este artista ateniense fue uno de los más prolíficos pintores de vasos de figuras negras durante el siglo V a. C. Debe su nombre al personaje mitológico Hemón (Αἵμων, *Haimon*, gr. «sangriento») hijo de Creonte, cuya muerte a manos de la esfinge, el artista pintó en cuatro ocasiones[2]. Su taller y grupo de seguidores dedicaron especial atención a los lécitos funerarios de fondo blanco. En este sentido, resulta provechoso agregar que la escenificación de los aurigas (iniciando la marcha, compitiendo, etc.), en tanto símbolo de *viaje* y *partida*, fue ampliamente usada en estos lécitos. Por otra parte, la realización de competencias de carros como acto de heroización de la muerte fue registrada de forma magistral en el Canto XXIII de *La Ilíada*, que narra los juegos fúnebres en honor a Patroclo. Aquiles da inicio a los juegos «exponiendo los premios destinados a los veloces aurigas» (XXIII, 262).

[1] El vaso de la colección Prat Puig presenta importantes paralelos con varios lécitos de fondo blanco atribuidos a la manera del Pintor de Hemón/Haimon por varios autores. Así, por ejemplo, un lécito conservado en la Universidad de Oslo (N.° inv. 351835), el referido lécito de Eberhard-Karls-Universität, Tübingen (N.° inv. 5935), un lécito (N.° inv. 41.162.240) exhibido en el MET. La escena, por su parte, guarda estrecha similitud con un lécito de figuras negras conservado en el LACMA (W. R. Hearst Collection, N.° inv. 50.8.41).

[2] El personaje de Hemón es más conocido por la obra "Antígona" de Sófocles. En ella, Hemón también sufre una muerte trágica, quitándose la vida luego de un altercado con su padre a causa del suicidio de su prometida Antígona.

CÁNTAROS DEL GRUPO SAINT-VALENTIN

s. V a. C.
Ática (Grecia)
Arcilla cocida
Figuras negras
8,9 cm x Ø 14,5 cm
N.º inv. 6-13

KANTHAROS OF THE SAINT-VALENTIN GROUP

V B.C.
Attica (Greece)
Fired clay
Black-figures
8,9 cm x Ø 14,5 cm
Inv. no. 6-13

La presente pieza es un cántaros del tipo Saint-Valentin. Presenta cuerpo cilíndrico, una boca circular con labio exvasado y dos asas verticales. La decoración, realizada con barniz negro, aparece enmarcada a ambos lados del vaso y consiste en sencillos motivos geométricos que se han dispuesto en forma de bandas sucesivas. En la parte superior aparece una serie horizontal de líneas y puntos. Hacia el centro, destaca un ajedrezado losángico, conformado por tres series horizontales de rombos negros, la última de estas: «interrumpida». Más abajo, un rectángulo negro y, por último, nuevamente una serie de líneas y puntos. El fondo interior del vaso ha sido cubierto completamente con barniz negro, al igual que las asas, las cuales han perdido parte de su pigmentación por desgaste.

Dentro del acto social significativo que suponía la celebración del banquete, dentro del universo helénico, cada vaso cerámico tenía su propia función en dependencia de su forma. De este modo, las grandes ánforas se usaban para trasladar y conservar el vino, las espaciosas cráteras, para mezclarlo con el agua vertida mediante las hidrias; las psicteras, para enfriarlo, las olpes y enócoes para sacarlo y verterlo en las copas. El cántaros (Κάνθαρος, *kántharos*) era, junto a la cílica y el escifo, el vaso típico para beber y, dada su forma profunda: para beber en abundancia. De ahí su importancia simbólica dentro de la iconografía sagrada asociada a Dioniso. Al dios se le representa usualmente portando este vaso en un gesto desenfadado.

La pieza de la colección Prat Puig fue catalogada durante varias décadas como «crátera», probablemente, debido a que no es muy habitual dentro de las colecciones de cerámica ática, y su tipología es poco conocida. Hay que destacar que cántaros áticos del mismo tipo fueron encontrados en gran número en el célebre yacimiento tumultuario de Los Villares, en Hoya Gonzalo (Albacete, España) y que hoy se exhiben en el Museo de Albacete. Específicamente, en la Tumba nº 20 de dicho yacimiento se encontraron 53 piezas áticas depositadas de manera intencionada, de las cuales los cántaros de Saint-Valentin constituían uno de los mayores grupos. De acuerdo a J. J. Blánquez, se estima que las piezas fueron amortizadas después de su uso en un banquete ritual dentro de la tumba, para evitar su reutilización[1].

[1] V. V. A.A. *El mundo ibérico. Una nueva imagen en los albores del año 2000*. (Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha., 1996).

HIDRIA DE FIGURAS ROJAS CON ESCENA DE OFRENDA FUNERARIA

c. 360-320 a. C.
Apulia, Magna Grecia (Italia)
Arcilla cocida
Figuras rojas
17,5 cm x Ø 15 cm
N.º inv. 6-12

RED-FIGURES HYDRIA WITH FUNERARY OFFERING SCENE

c. 360-320 B.C.
Apulia, Magna Graecia (Italy)
Fired clay
Red figures
17,5 cm x Ø 15 cm
Inv. no. 6-12

Esta hidria, de tamaño modesto y buen estado de conservación, es el único vaso de «figuras rojas» dentro del conjunto cerámico griego de la Colección Prat Puig y, posiblemente, también el único de su tipo conservado en Cuba, fuera de los ejemplares de la Colección Lagunillas del Museo Nacional de Bellas Artes.

La palabra hidria tiene su origen en el término griego 'υδωρ (*hydor*) que significa «agua», haciendo referencia al uso particular de estos vasos cerámicos: cargar agua y otras sustancias líquidas; razón por la cual, y especialmente en el siglo V a. C., las hidrias solían decorarse con escenas de mujeres junto a la fuente. Este es el caso de una hidria del reconocido pintor de Berlín, conservada en el Museo

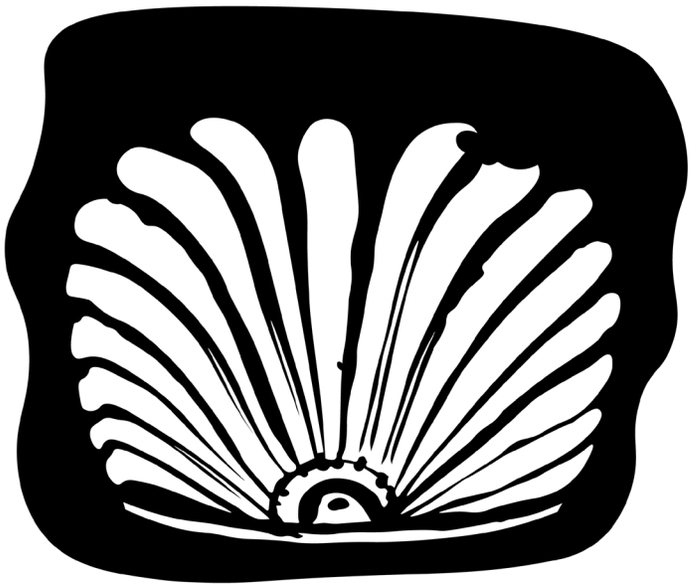
Arqueológico Nacional (Madrid), que representa a dos muchachas recogiendo el agua nupcial para el baño purificatorio de la novia. Puesto que el propósito principal de esta vasija era el de recoger y almacenar agua, se le añadían dos asas laterales horizontales para cargarla y un asa vertical en el centro para verterla. En el proceso de confección de una hidria, el cuello cilíndrico, la base y el cuerpo se moldeaban de manera separada, para luego unirse finalmente antes de la cocción.

Respecto a la decoración de nuestra pieza se pueden distinguir tres zonas particulares: la boca con una porción del cuello, el extremo inferior del cuerpo con la base y el centro de la vasija. Las dos primeras no aparecen decoradas, sino solo cubiertas de pintura negra, en tanto que en la parte central de la hidria se concentra la representación pictórica. La sección del centro y la superior están separadas por una gruesa franja que cubre el cuello cilíndrico y que presenta un patrón geométrico de líneas.

Al centro, se aprecia a una mujer de pie, a tres cuartos y el rostro de perfil, particularmente distintivo en la forma en que están dibujados los ojos. Este efecto tardó en lograrse y no aparece todavía a plenitud en los vasos griegos de inicios del siglo V, como los del ya referido pintor de Berlín. La mujer aparece vestida con peplo y cubierta con un himatión; el cabello está recogido y adornado con una diadema. A pesar de la simplicidad del dibujo, puede apreciarse cierto esmero en la representación del drapeado en las vestiduras, que aporta volumen a la composición, particularmente en los pliegues

abultados que cubren el brazo derecho de la figura. La mujer, casi en estado de reposo, tiene la mano izquierda distendida y la derecha alzada, portando un cofre[1], el cual parece depositar sobre una forma rectangular vertical ornamentada, muy esquemática (probablemente un pilar sobre una tumba), que se encuentra a su lado. La escena parece representar la realización de una ofrenda o, más específicamente,

[1] Resulta digno de mención el parecido de la figuración (personaje, postura y objeto) con una de las representaciones femeninas de un lécito bajo o «panzudo» que se conserva en The Walters Art Museum (No. Inv. 48.205), datado alrededor de 420 a. C y atribuido al Pintor de Makaria, cuyo nombre "EVTYXIA" (Eutychia, «buena suerte»), podría sugerir la figuración de un individuo simbólico y arquetípico, en lugar de uno concreto. En el lécito mencionado también aparecen otras dos mujeres, con los nombres de Eunomia («buen orden») y Paidia («juegos»), respectivamente.



la visita a una tumba con una ofrenda, como parte del culto a los muertos.

El otro extremo del vaso está cubierto con una gran palmeta decorativa. En los lados en que se encuentran las asas, encontramos motivos vegetales que culminan en forma de espiral, enmarcando la representación principal.

El vaso está confeccionado mediante la denominada «técnica de figuras rojas». La aparición de dicha técnica, a finales del siglo VI, se debe a la inversión de la de «figuras negras», en la cual se pintaban y rellenaban las siluetas con un barniz que se oscurecía al fuego; posteriormente se realizaban pequeñas y finas incisiones para añadir todos los detalles. De esta manera casi todas las figuras quedaban en color negro, con excepción de las mujeres, cuyos rostros eran enfatizados con pigmentación blanca, y el fondo era anaranjado o rojizo, el color natural de la arcilla al cocerse. La técnica de figuras rojas, por el contrario, es mucho menos intuitiva y provee de mayor naturalidad a la representación: en lugar de pintar las figuras con barniz negro, los pintores se dedicaban a pintar el fondo de la escena y dejar las siluetas de las figuras que deseaban representar con el color natural de la arcilla. Los detalles interiores se realizaban en negro, como se puede apreciar en nuestra pieza, con un fino aplicador o pincel. Se añadían, asimismo, algunos detalles en blanco, en este caso, las joyas de la mujer y los adornos del cofre y el altar.

Atendiendo a su morfología, la pieza se puede asociar tipológicamente con algunas hidrias procedentes de la antigua Apulia, que han sido datadas entre 350-320 a. C. Apulia fue importante centro de colonización griega en el sureste de la península itálica, que desarrolló un estilo propio de producción cerámica para satisfacer la demanda de piezas áticas entre sus habitantes. El estilo apuliano (430-290 a. C.) no perdió el contacto con su matriz ática, y produjo obras de temática diversa, mitológica y dramática; aunque con composiciones poco dinámicas y tendentes a lo estático. Es provechoso añadir que, a partir del 360 a. C, dentro de la cerámica apuliana, aparece un aumento de las escenas referidas al culto funerario y las visitas a tumbas familiares.

La pieza fue datada por el Dr. Prat dentro del período helenístico (323 hasta el 31 a. C.). Posteriormente, de acuerdo a criterios estilísticos,

las investigadoras Y. Méndez e I. Ayala propusieron una datación más temprana para la pieza (s. V a. C). A consideración de los autores, de acuerdo a la morfología, el estilo y la temática pictóricas, es preferible ubicar la pieza, de manera general, dentro del período clásico de producción de la cerámica de figura rojas del Sur de Italia (c. 450-c. 323 a. C.) y, más específicamente, alrededor del 360-320 a. C.

ESTELA FUNERARIA CON ESCENA DE DESPEDIDA

s. V-IV a. C.
Grecia
Mármol
Talla en piedra
54,5 cm x 35,5 cm x 10 cm
N.º inv. 6-7

FUNERARY STELE WITH FAREWELL SCENE

V-IV B.C.
Greece
Marble
Stone carving
54,5 cm x 35,5 cm x 10 cm
Inv. no. 6-7

La práctica de señalar las tumbas con estelas, en la antigua Grecia, se remonta a su período clásico y luego, al helenístico. Elaboradas en piedra o madera, las estelas se colocaban en los cementerios, encima del túmulo en el suelo, a fin de evitar una nueva inhumación en el mismo lugar, si bien su función principal era recordar al difunto con un monumento a su memoria. En general, se caracterizan por la presencia de escenas familiares íntimas y con cierto halo de tristeza, pues representan la despedida del difunto por parte de sus familiares, amigos, e incluso, esclavos. Las estelas connotan, entre otras costumbres funerarias griegas, la preferencia por las tumbas individuales, la creencia en el más allá, en la inmortalidad del alma, las prácticas de comunicación con el mundo de los muertos, entre otras. De igual

manera, son una evidencia de cómo organizaban los espacios funerarios, ya que incineraban y enterraban los restos extramuros, en necrópolis cerca de las entradas y salidas de las ciudades, para facilitar la visibilidad de las tumbas.

La estela funeraria, en mármol blanco, perteneciente a la colección Prat Puig posee características propias de este tipo de objeto fúnebre. Tiene aspecto rectangular con un remate en forma de pequeño frontón realizado en bajo relieve, en el cual se advierten adornos como acróteras. El motivo iconográfico principal es la decoración con un alto relieve que representa una escena familiar delicada, íntima y, al mismo tiempo, algo sombría por la tristeza de la pérdida. A la izquierda, puede apreciarse una mujer vistiendo un peplo y sentada sobre un asiento con cojines en señal de reposo; representa a la fallecida. De pie, frente a ella, un hombre con himatión le toma la mano; al parecer se trata de su esposo.

Hay ciertas pinceladas interesantes dentro de la composición, como la ausencia de inscripción con datos sobre la finada –o la pérdida de esta, a juzgar por el amplio espacio entre la oquedad que contiene los relieves principales y la estructura triangular superior, duda a dilucidar en el futuro con la intervención de nuevos especialistas–; el remate simple, sin definir los contornos del frontón y sus adornos; y el trabajo sencillo de rostros y ropajes, así como la presencia de solo dos personajes. Otro elemento interesante es el gesto del representante masculino, quien no inclina la cabeza hacia la difunta, como era habitual en estas obras, sino más bien traza su mirada por encima de la mujer, lo cual pudiera ser remanente del hieratismo de etapas anteriores o un guiño a un tipo de relación más distante entre los protagonistas. La estela se ha dañado en la parte inferior y en el lateral izquierdo por el paso del tiempo y, probablemente, por la manipulación.

CABEZA DE ESTATUILLA DE TERRACOTA

s. IV - III a. C.(?)
Mirina (?) (Grecia)
Arcilla cocida
Moldeado
5,0 cm x 3,3 cm x 4,3 cm
N.° inv. 6-14

TERRACOTTA STATUETTE HEAD

IV - III B.C.(?)
Myrina (?) (Greece)
Fired clay
Molded
5,0 cm x 3,3 cm x 4,3 cm
Inv. No. 6-14

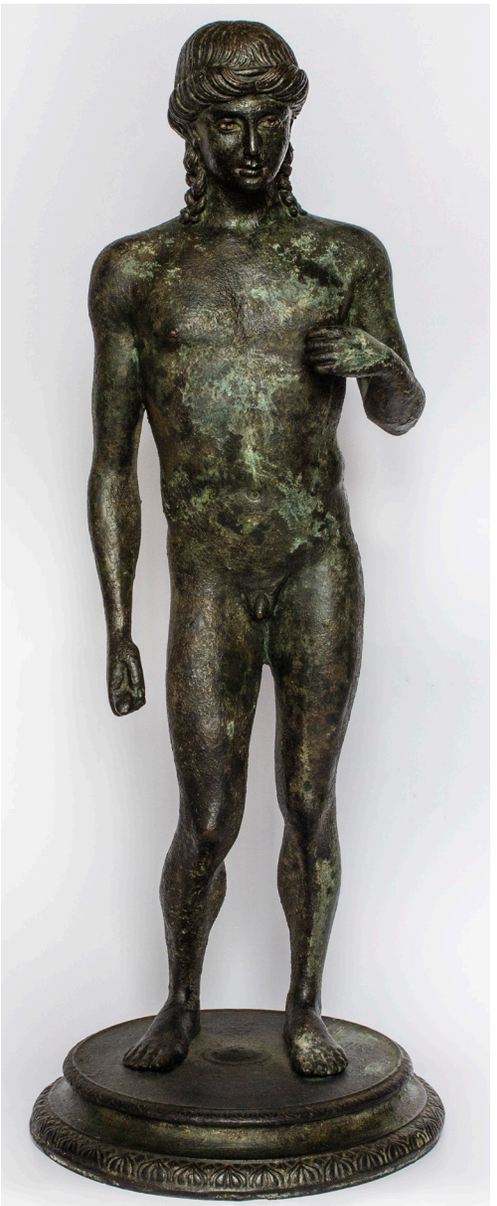
Cabeza de arcilla con ligera inclinación hacia la izquierda, sin vestigios visibles de pigmentos. La pieza representa a una mujer joven cuyos cabellos ondulados, peinados con raya al medio, circundan las sienes y dejan al descubierto el lóbulo de las orejas. El tocado incluye, en lo alto, un adorno a modo de banda lisa y enrollada y lleva, además, *sakkos* que ciñe la cabellera para terminar, esta última, en un moño sobre la nuca. Es un rostro sereno, de frente alta y ojos almendrados; nariz de tabique fino y alargado y orificios nasales trabajados, con aletas que se ensanchan. La boca es chica, de labios cerrados; el mentón, algo levantado, es escueto y oval. Relativamente ancho, el cuello.

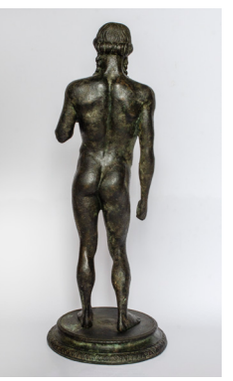
Debió pertenecer esta cabeza a una de las innumerables estatuillas de arcilla cocida y coloreada, tan de moda durante el período helenístico. En dicha

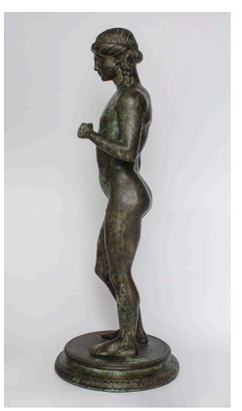
etapa se optimizó la antigua técnica de la coroplastia, se amplió el repertorio iconográfico y se diversificó el uso de estas producciones. Las pequeñas figuras de deidades, héroes legendarios, jóvenes y algunos animales, además de ser ofrendadas a los dioses en sus templos y formar parte de los ajuares funerarios, ocuparon los espacios domésticos como objetos dedicados al culto particular e incluso al ornato de la casa.

Un uso tan extendido, no solo por sus distintas funciones, sino por la vasta área que comprendió el universo griego después de Alejandro Magno, requirió el perfeccionamiento de la creación en serie. Se popularizó la técnica del moldeado bivalvo, es decir, se fabricaron piezas trabajadas en sendos moldes para la cara anterior y la cara posterior, como es el caso de la cabecita que se refiere.

Las más apreciadas de las terracotas helenísticas son las conocidas como Figuras de Tanagra. Aunque deben su nombre a la ciudad beocia donde, a finales del siglo XIX, se halló una considerable cantidad de ellas, conforman una tipología que comprende fábricas de varios lugares entre los que se cuentan, por ejemplo, la propia Atenas, Corinto, Nola, Mirina y Alejandría.







ESTATUA EN BRONCE DE UN APOLO CITAREDO

s. XIX
Italia
Bronce patinado
Fundición
39 cm x Ø base 14,5 cm
N.° inv. 6-8

BRONZE STATUE OF AN APOLLO CITHAROEDUS

XIX
Italy
Patinated bronze
Bronze casting
39 cm x Ø base 14,5 cm
Inv. no. 6-8

La presente pieza parece ser una réplica moderna del célebre Apolo Citaredo (o Citáreo) broncíneo que se conserva en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles. Dicha escultura ha sido considerada, a su vez, una réplica romana de un original perdido, de estilo fidíaco, datado a mitad del siglo V a. C. Destaca por la elegancia serena de su pose y una singular expresividad dinámica; además del cuidadoso tratamiento anatómico que se aprecia en sus escorzos, su definida musculatura y su espalda sinuosa. Fue hallada en una casa romana pompeyana del siglo I a. C., la cual, debido a la relevancia de la pieza, ha sido denominada «Casa del Citarista».

La réplica de la colección Prat Puig fue adquirida en Italia por una familia cubana en 1887 y, a diferencia de otras copias decimonónicas de su tipo (por ejemplo, la que se exhibe en la antigua colección privada del pintor español Joaquín Sorolla[1]) revela una excelente manufactura. Al igual que la pieza que reproduce, el Apolo de la colección Prat Puig mantiene las proporciones anatómicas equilibradas. También sostiene un curioso objeto cilíndrico en la mano derecha y alza el brazo izquierdo hasta el pecho (en ademán de sostener una cítara), mientras flexiona ligeramente la pierna derecha. No obstante, mantiene evidentes distancias en cuanto al rostro; en el caso de la pieza de Santiago de Cuba las facciones son más delgadas que en el original pompeyano. Otra diferencia se aprecia en la disposición del cabello: el Apolo pompeyano presenta cuatro bucles notables que caen sobre los hombros, mientras que el de Santiago tiene dos trenzas en la misma posición.

Resulta digno de mención que esta pieza (probablemente la predilecta del Dr. Prat dentro del conjunto de Arte Antiguo) fue considerada una réplica moderna por el profesor catalán durante 35 años. Más tarde, en el año 1988, fue publicada por su propietario en una magnífica reseña, en la cual, apoyado en nexos tipológicos con esculturas similares (sobre todo, el «Apolo de Mantua») la fechó en el siglo V a. C, procedente de algún discípulo del broncista Hegias[2]; aunque no descartaba que pudiera tratarse de una «excepcional» réplica romana antigua.

[1] Esta réplica (N.° inv. 20230) a pesar de que posee una calidad artística inferior en relación a su par de Santiago de Cuba, resulta valiosa para determinar la posible procedencia de esta última. De acuerdo a la información aportada por una carta de Alfred Emerson a Sorolla la casa «M.M. Sabatino de Angelis e hijos» producía y vendía réplicas de los bronces hallados en Pompeya y Herculano conservados en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles. Se estima que esta casa de fundición podría ser la fuente de las reproducciones similares que posee la colección Sorolla en la actualidad, y no descartamos (atendiendo a los datos conocidos sobre la procedencia de la pieza) que también pudiera ser el origen del Apolo de la colección Prat Puig.

[2] Reconocido escultor ateniense perteneciente a la generación anterior a Fidias. No parece haber sobrevivido ninguna de sus obras originales.

Bibliografía

Olpe de estilo orientalizante

Decd, R.M.C., y Cook, R.M. *Greek Painted Pottery*. Taylor & Francis, 2013. https://books.google.com.cu/books?id=M8moU4dn4HIC.

«Galleries | British Museum». Accedido 4 de noviembre de 2023. https://www.britishmuseum.org/collection/galleries.

Sacks, D., Murray, O., y Brody, L.R. *Encyclopedia of the Ancient Greek World*, 2014. https://books.google.com.cu/books?id=yyrao0dadqAC.

Smith, T.J., y Plantzos, D. *A Companion to Greek Art*. Wiley, 2018. https://books.google.com.cu/books?id=Z1F-VDwAAQBAJ.

Torre, C.M. de la, Díaz, J.L., y Yusta, C.N. *Historia del arte clásico en la Antigüedad*. Editorial Universitaria Ramón Areces, 2010. https://books.google.com.cu/books?id=qKnCwAEACAAJ.

Lécito con escena funeraria

Córdova, P.V. de. *Teogonia. Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana*. Universidad Nacional Autónoma de México, 1986. https://books.google.com.cu/books?id=yPLqh02A5lUC

Decd, R.M.C., y Cook, R.M. *Greek Painted Pottery*. Taylor & Francis, 2013. https://books.google.com.cu/books?id=M8moU4dn4HIC.

La Ilíada. Akal/Clásica. Ediciones Akal, 1989. https://books.google.com.cu/books?id=JnR820mrHDkC.

Sacks, D., Murray, O., y Brody, L.R. *Encyclopedia of the Ancient Greek World*, 2014. https://books.google.com.cu/books?id=yyrao0dadqAC.

Smith, T.J., y Plantzos, D. *A Companion to Greek Art*. Wiley, 2018. https://books.google.com.cu/books?id=Z1F-VDwAAQBAJ

The Metropolitan Museum of Art. «*Greek and Roman Art*». Accedido 4 de noviembre de 2023. https://www.metmuseum.org/about-the-met/collection-areas/greek-and-roman-art

Torre, C.M. de la, Díaz, J.L., y Yusta, C.N. *Historia del arte clásico en la Antigüedad*. Editorial Universitaria Ramón Areces, 2010. https://books.google.com.cu/books?id=qKnCwAEACAAJ

Lécito de fondo blanco con escena de carrera de carros (Grupo del Pintor de Hemón)

Arrington, N.T. «Fallen vessels and risen spirits: conveying the presence of the dead on white-ground lekythoi». *Athenian potters and painters* 3 (2014): 1-10.

Classical Art Research Centre Beazley. «Archive Pottery Database (Bapd)», 2023. https://www.carc.ox.ac.uk/carc/pottery

Boardman, J. *The history of Greek vases: potters, painters, and pictures.* New York: Thames & Hudson, 2001.

F.F.J. «Four Vases by the Haimon Painter». *Record of the Art Museum*, Princeton University 11, n.o 1 (1952): 5-9. https://doi.org/10.2307/3774275.

Folsom, R. *Handbook Of Greek Pottery*. Greenwich, Connecticut: New York Graphic Society, 1967.

Homero. *La Ilíada*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1976.

Walton, M.S. et al. «Material evidence for the use of Attic white-ground lekythoi ceramics in cremation burials». *Journal of Archaeological Science 37*, n.o 5 (2010): 936-40.

Pipili, M. «White-ground lêkythoi in Athenian private collections: some iconographic observations». *Athenian potters and painters* 2 (2009): 241-49.

Cántaros del grupo Saint-Valentin

Folsom, R. *Handbook Of Greek Pottery*. Greenwich, Connecticut: New York Graphic Society, 1967.

Howard, S., y F. P. Johnson. «The Saint-Valentin Vases». *American Journal of Archaeology* 58, n.o 3 (julio de 1954): 191-207.

Picazo Gurina, Marina. «La vajilla de los días de fiesta: cerámica ática en una casa de finales del siglo v a.C. de Ullastre» 88 (2015): 25-37. https://doi.org/10.3989/aespa.088.015.002.

VV. AA. *El mundo ibérico. Una nueva imagen en los albores del año 2.000*. Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1996.

_____. *Los griegos en España. Tras las huellas de Heracles*. Museo Arqueológico Nacional, 2000.

Hidria de figuras rojas con escena de ofrenda funeraria

Boardman, J. *The history of Greek vases: potters, painters, and pictures*. New York: Thames & Hudson, 2001.

Carpenter, T. H. «Prolegomenon to the Study of Apulian Red-Figure Pottery». *American Journal of Archaeology 113*, n.o 1 (2009): 27-38.

_____. «The Native Market for Red-Figure Vases in Apulia». *Memoirs of the American Academy in Rome* 48 (2003): 1-24. https://doi.org/10.2307/4238802.

Decd, R.M.C., y Cook, R.M. *Greek Painted Pottery*. Taylor & Francis, 2013. https://books.google.com.cu/books?id=M8moU4dn4HIC.

Folsom, R. *Handbook Of Greek Pottery*. Greenwich, Connecticut: New York Graphic Society, 1967.

«Galleries | British Museum». Accedido 4 de noviembre de 2023. https://www.britishmuseum.org/collection/galleries.

Méndez, Y., y Ayala, I. «El museo de arte Francisco Prat Puig. Propuesta inicial museológica». Universidad de Oriente, 1998.

Pérez, D.R., y Mannack, T. *La cerámica ática y su historiografía.* Imprensa da Universidade de Coimbra, 2019. https://books.google.com.cu/books?id=KbykDwAAQBAJ.

Sacks, D., Murray, O., y Brody, L.R. *Encyclopedia of the Ancient Greek World*, 2014. https://books.google.com.cu/books?id=yyrao0dadqAC.

Smith, T.J., y Plantzos, D. *A Companion to Greek Art*. Wiley, 2018. https://books.google.com.cu/books?id=Z1F-VDwAAQBAJ.

The Metropolitan Museum of Art. «Greek and Roman Art». Accedido 4 de noviembre de 2023. https://www3.metmuseum.org/about-the-met/collection-areas/greek-and-roman-art.

Torre, C.M. de la, Díaz, J.L., y Yusta, C.N. *Historia del arte clásico en la Antigüedad*. Editorial Universitaria Ramón Areces, 2010. https://books.google.com.cu/books?id=qKnCwAEACAAJ

Estela funeraria con escena de despedida

Gombrich, E. H. *Historia del arte*. Londres – Nueva York: Phaidon Press Limited, 2008.

González Serrano, P. «La mujer griega a través de la iconografía doméstica». *Akros: Revista de Patrimonio*, n.o 2 (2003): 59-68.

Cabeza de estatuilla de terracota

Sanroma Castro, Ma. Dolores. "Una nueva terracota helenística, estilo Tanagra, del M.A.N". *Boletín del Museo Arqueológico Nacion*al, (Madrid) IV, 1986.

Almagro Gorbea, Ma. José. *Catálogo de las terracotas de Ibiza del Museo Arqueológico Nacional*. Imprenta del Ministerio de Cultura ISBN: 84-7483-121-0 Depósito legal: M . 31787-1 980

García y Bellido, Antonio. *Sobre la técnica de las figuras de Tanagra*. [Publicado previamente en: *Archivo Español de Arqueología 25*, n.º 86, 1952, 359-362. Versión digital por cortesía del editor (Servicio de Publicaciones del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid) y de los herederos del autor, con la paginación original].© Antonio García y Bellido © De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

Blázquez Martínez, José María. *Terracotas del santuario de Calés* (Calvi), Campania. [Publicado previamente en: *Zephyrus* 12, 1961, 25-42. Versión digital por cortesía del editor (Servicio de Publicaciones de la Universidad de Salamanca) y del autor, como parte de su Obra Completa, bajo su supervisión y con la paginación original]. © José María Blázquez Martínez © De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

Jeammet, Violaine. "Figurines de terre cuite et questions de muséographie". *Les Carnets de l'AcoSt* [En ligne], 16 | 2017, mis en ligne le 01 juin 2017. URL : http://journals.openedition.org/acost/999 ; DOI : 10.4000/acost.999

Estatua en bronce de un Apolo Citaredo

Huyghe, R. *El arte y el hombre*. Barcelona: Ediciones Planeta, 1977.

Martín, R. P. «Apolo, el ejecutante». En Ana M. González de Tobia. (ed.) *Mito y Perfomance. De Grecia a la Modernidad*, 2010.

Prat, F. «Un Apolo citáreo en la tierra indómita». *Revolución y Cultura* 6 (1988): 54-57.

Ruíz, M. *Catálogo de Escultura*. *Museo Sorolla*. P. 74. N° Cat. 230. Ministerio de Cultura y Deporte, 1993.

ROMA

por Anderson Calzada Escalona

Roma fue sin duda uno de los pueblos o civilizaciones que —junto con Grecia— más hondo calaron en el devenir cultural de la posteriormente llamada civilización occidental. Este pueblo fue el legítimo heredero cultural de la civilización etrusca, que se desarrolló entre los siglos IX y IV a. n. e., y que en su momento de mayor esplendor llegaron a controlar el Lacio, donde se asentaba Roma. Tal vez la principal contribución de la civilización etrusca a la historia universal fue la de haber aportado muchos de sus rasgos formativos a la civilización romana, especialmente en dos aspectos fundamentales: la religión y el arte, sobre el cual nos extenderemos un poco más adelante.

Tradicionalmente, se han distinguido tres grandes periodos en la historia de Roma: Monarquía, República e Imperio. La Monarquía abarcó los siglos VIII al VI a. n. e. (Roma se habría fundado según la tradición en el año 753 a. n. e.) en la que se pasó de una comunidad tribal a una estatal. Su final se coloca en el 509 cuando una rebelión destronó al último rey romano Tarquino el Soberbio que era de origen etrusco. El periodo republicano se extiende desde este último año hasta el 30 a. n. e. Durante el mismo se estableció un régimen político aristocrático, se desarrollaron las luchas entre patricios y plebeyos, Roma se enfrentó con los pueblos vecinos y logró unificar toda la península italiana bajo su hegemonía. Además, se enfrentó con otras grandes potencias

Una de las obras cumbres de la arquitectura romana: el Panteón de Agripa. Terminado alrededor del año 26 d. C durante el reinado del emperador Adriano. Imagen: Pixabay.

mediterráneas y conquistó sus territorios, como Cartago y los estados griegos. Las consecuencias económicas y políticas de este dominio territorial que se iba ampliando paulatinamente comenzaron a ser evidentes. Se sucedieron los conflictos internos y las luchas civiles: reformas de los hermanos Graco para dar solución al problema agrario, guerras entre Mario y Sila, sublevación de Espartaco, la Guerra Social, enfrentamientos entre Pompeyo y César, y entre Octavio y sus enemigos. La aceptación por parte de Octavio, llamado Augusto a partir de entonces, de los poderes omnímodos concedidos por el Senado y el pueblo romano en el 27 a. n. e., marcaron el inicio del período imperial.

Con Augusto se inició una monarquía disfrazada de republicanismo con la dinastía Julio-Claudiana (14-68 n. e.) compuesta por los emperadores Tiberio, Calígula, Claudio y Nerón. Bajo esta dinastía se reforzó el poder imperial, apoyado por la oligarquía senatorial, desaparecieron los comicios o asambleas del pueblo y sus atribuciones pasaron al Senado. Se fue organizando una compleja administración imperial. Se continuó la guerra contra los germanos, se incorporaron Mauritania y el sur de Britania al Imperio y se lograron conquistas en Oriente. A lo largo del año 69 se sucedieron tres emperadores: Galba, Otón y Vitelio. La dinastía Flavia (69-96) compuesta por Vespasiano y sus hijos y sucesores Tito y Domiciano apostó por un rígido control financiero y fiscal que restauró la maltrecha economía. Se favoreció el ascenso de los provinciales, que comenzaron a adquirir puestos de responsabilidad en el ejército e incluso a ingresar en el Senado. Se realizaron guerras contra los germanos, contra los dacios y contra los judíos. El principio dinástico de los Julio-Claudios o el hereditario de los Flavios, es sustituido por el de adopción por parte de los emperadores de la siguiente dinastía de los Antoninos (96-192) de la cual formaron parte Nerva, Trajano (durante su reinado el Imperio adquirió su máxima extensión territorial), Adriano (renunció a la política expansiva), Antonino Pío, Marco Aurelio y Cómodo. La dinastía de los Severo (193-235) encabezada por Septimio Severo y seguida de Caracalla, Heliogábalo y Alejandro Severo militarizó el estado y aumentó el número de tropas bárbaras en el ejército. Entre el 235 y el 284 hubo un período de anarquía militar en la que se sucedieron una larga serie de emperadores salidos de las filas del ejército, que permanecieron breve tiempo en el poder. Lo que siguió fue un periodo de declive imperial durante el cual aparecieron algunas figuras importantes como Diocleciano (284-305), que creó la tetrarquía; Constantino (306-337) quien legalizó el cristianismo y dividió el imperio en dos partes: oriental y occidental y Teodosio (379-395) que fue el último emperador que gobernó todo el Imperio, pues a partir de él y de forma definitiva, este se dividió entre sus hijos, recibiendo Arcadio el oriente y Honorio el occidente. Luego reinaron una serie de emperadores débiles, que no fueron capaces de hacer frente a los problemas que aquejaban al Estado y a las invasiones bárbaras. En 410 Roma fue saqueada por Alarico, caudillo de los visigodos; y en 476 fue depuesto Rómulo Augústulo, el último emperador romano de occidente.

El arte romano

El arte romano estuvo fuertemente influido por el griego, pero los romanos le añadieron elementos suficientes como para hacer de este arte algo propio y distinto de lo puramente helénico. El arte romano es heredero del etrusco, como dijimos antes, lo que contribuyó a dar a las manifestaciones romanas cierta personalidad característica. En la arquitectura romana encontramos las notas más sobresalientes de la autonomía de Roma frente a Grecia.

La preocupación romana por el espacio interior como centro de atención del arquitecto condujo a la explotación de las posibilidades del arco de dovelas y

la bóveda como elementos creadores de aquel. Claro ejemplo del dominio de la arquitectura abovedada son las Termas de Caracalla o Diocleciano y la Basílica de Majencio.

Figura 2. Cabeza en mármol de Antinoo (ca. 130–138 d. C) ⓒⓘ The Metropolitan Museum of Art.

Aunque adoptaron los órdenes griegos, mostrando una mayor afición por el corintio, era frecuente que los mezclaran en un mismo edificio. Simplificaron la columna dórica, creando así el orden toscano, en el que el fuste de la columna carece de estrías. También fue creación romana el orden compuesto, en cuyo capitel encontramos las volutas del jónico y las hojas de acanto del corintio. El templo romano es semejante al griego en la disposición general del edificio, pero casi siempre más amplio y siempre más simétrico y pesado. Se levanta sobre un zócalo (pódium) y sólo tiene gradería en la parte de la entrada, como se ve en el templo romano de Nimes, en Francia. Los romanos crearon el templo de planta circular, como el de Vesta y el famoso Panteón, ambos en Roma. También fue idea suya la basílica, en la que se administraba justicia y era al mismo tiempo centro de reunión de negociantes. Tenía planta de tres naves sostenidas por columnas y estaba cubierta por un techo de madera.

Si Roma comenzó relativamente tarde la construcción de sus templos, no ocurrió así con las grandes obras públicas que respondían a una necesidad: la Cloaca Máxima, enorme alcantarilla que recogía los desagües de Roma, fue construida en tiempos del rey Tarquino el Viejo (siglo VI a. n. e.), y la famosa Vía Apia fue comenzada en los tiempos de la primera guerra contra los samnitas (siglos IV-III a. n. e.). Sobresalieron también en la construcción de obras de utilidad pública (puentes, acueductos) y en las de expansión (teatros, circos, anfiteatros, termas), y todas ellas se distinguieron por su magnificencia. Orgullosos de su propia grandeza dieron gran importancia a los monumentos conmemorativos de grandes hechos o ilustres personajes: Columna de Trajano, en Roma; Arcos de triunfo, como el de Tito, en Roma, y el de Trajano, en Benevento.

La escultura tuvo también en Roma manifestaciones características. El retrato romano

deriva del de época helenística, y en él destaca su acusado realismo. Fueron frecuentes los retratos ideales bajo la forma de dioses o de héroes. Adriano hizo representar en innumerables retratos a su favorito Antínoo, y fue verdaderamente enorme la abundancia de bustos de emperadores, lo que se explica por la obligación que tenían las poblaciones de poseer retratos del soberano. Cultivaron con verdadera afición el bajorrelieve anecdótico, en el que todo es episódico y en el que es fácil perpetuar los acontecimientos halagando la vanidad de cualquiera. La decadencia de los relieves históricos fue rápida, pues media un corto espacio de tiempo desde el hermoso Altar de la paz, de la época de Augusto, al Arco de Tito en Roma, bueno, pero inferior al primero, y a la Columna Trajana, de calidad muy inferior a los anteriores.

También Roma desarrolló extraordinariamente el arte de la pintura, bajo la influencia griega, aunque según Salomón Reinach está muy lejos de ser una continuación de la pintura helenística. Fue empleada como elemento decorativo en el interior de los edificios públicos y de las más suntuosas viviendas particulares. Solo han llegado hasta nosotros los nombres de los antiguos pintores Cayo Fabio Píctor y Nealtas, pero en cambio, de la mejor época de la pintura se han conservado los frescos de Pompeya. En ellos son frecuentes las representaciones arquitectónicas y las composiciones mitológicas. Como elemento decorativo emplearon también el mosaico, sobre todo en los pavimentos. Generalmente solo representaban motivos ornamentales, aunque los hubo también de grandes composiciones, como el titulado *Alejandro vencedor de Darío*, que fue encontrado en la Casa del Fauno en Pompeya. Otros representan sencillas escenas de la vida romana. Destacaron además en las artes menores, especialmente en la orfebrería y la cerámica.

FRAGMENTO DE FRISO CON REPRESENTACIÓN DE LEÓN

Roma (Italia)
Mármol
Talla
32 x 43,5 x 7 cm
N.º inv. 6-19

FRAGMENT OF FRIEZE WITH REPRESENTATION OF LION

Rome (Italy)
Marble
Carving
32 x 43,5 x 7 cm
Inv. No. 6-19

La pieza es un alto relieve en un friso romano, de acuerdo con la identificación de Prat, de color crema, que representa un león apoyado en sus cuatro patas. El animal tiene una abundante cabellera que cae suavemente en sus lomos y la cabeza inclinada hacia su derecha. La sensación de movimiento se logra con el posicionamiento de las patas y, particularmente, con la forma en que la cola se enrosca en una de ellas.

En el arte grecorromano se representaba a los leones cargados de múltiples significados y, a su vez, con diferentes estilos, anatomías y actitudes. Los leones pueden estar en actitud desafiante, como es el caso de algunos relieves funerarios romanos donde se representan cacerías. Por otra parte, también podemos encontrar leones más pasivos, caminando con la cabeza inclinada, como es el caso del friso

de la Colección, o incluso acostados. Un motivo recurrente es el del león guardián en los sarcófagos, particularmente en los griegos.

Este animal es uno de los más representados en el arte clásico por lo que, apartado de un contexto más amplio, se presenta ante el espectador de manera polisémica. Sin embargo, tres tendencias del arte romano parecen ser los más consistentes en relación con la aparición de leones. En primer lugar, está la representación mitológica, en especial en relación con Hércules y Cibeles. El primero de los famosos doce trabajos de Hércules fue derrotar al León de Nemea, una criatura monstruosa que, según Hesíodo en su *Teogonía*, fue criado por Hera (325-329). Por su parte, Cibeles, diosa de la naturaleza y de los animales, está generalmente acompañada por leones, ya sea que estén a sus pies, como observamos en una estatua de mármol romana del primer siglo d.C., conservada en el Museo Getty, o que estén arrastrando el carro donde ella va montada, como es el caso de otra estatua de bronce del segundo siglo d.C., en exposición en el Museo Metropolitano de Arte en Nueva York.

Una segunda tendencia sería la de la representación de la vida pública romana, para la cual la figura del león tendría gran importancia en relación con los espectáculos del circo romano. Aunque no se veían solo leones en dichos espectáculos, sino también otras fieras salvajes, ha sido sin dudas el león el que ha dejado una huella más duradera dentro del imaginario popular, al estar relacionado con el martirio de los cristianos. Sobre ellos surge la tercera tendencia representativa en relación con este animal: la historia veterotestamentaria de Daniel en el foso de los leones (*Daniel 6*). Catacumbas y sarcófagos romanos empiezan a contener este motivo, tan pronto como se expandió en Roma el cristianismo. Esto lo vemos, por ejemplo, en la Catacumba de San Calixto, específicamente en la Cripta de Lucina. La historia de Daniel también está presente en representaciones públicas, como es el caso de las que encontramos en el *Forum Constantini* (el Foro de Constantino). Es importante subrayar que las representaciones cristianas aparecen muchas veces yuxtapuestas a las mitológicas, tanto temporal como espacialmente.

RETRATO DE DAMA IDENTIFICADO COMO FAUSTINA LA MAYOR

s. II d.C. (?), s. XVII-XIX (?)
Roma (Italia)
Mármol, jaspe
Talla
32 x 19.5 cm
N.º inv. 6-20

PORTRAIT OF A LADY IDENTIFIED AS FAUSTINA THE ELDER

II. A.D. (?), XVII-XIX
Rome (Italy)
Marble, jasper
Size
32 x 19.5 cm
Inv. No. 6-20

El presente busto fue identificado por el Dr. Prat, atendiendo a coincidencias estilísticas, como Annia Galeria Faustina (105-140 d.C.), mejor conocida como «Faustina la Mayor»; quien fue emperatriz y esposa del emperador romano Antonino Pío. Ambos se casaron en el año 110 d.C. y tuvieron cuatro hijos. Fue nombrada Augusta en el 138 d.C. y deificada luego de su muerte en el año 142 d.C. Una de sus hijas, Annia Galeria Faustina Minor o "Faustina la Menor", se casó con el que sería el próximo emperador romano: Marco Aurelio.

A Faustina la Mayor se le suele representar con el pelo ondulado, con la raíz al medio, moño alto y recogido en trenzas. Dicho peinado trenzado se

popularizó en la época por influjo de la emperatriz. Dada su importancia política y su posterior *apotheosis*, los bustos de la emperatriz son abundantes y encontramos ejemplares, por ejemplo, en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid, el Louvre o el Museo Real de Ontario.

El busto de la colección Prat Puig parece coincidir estilísticamente con esta descripción, con la notable excepción del moño alto. En este sentido, podría tratarse de Faustina o de otra mujer con el peinado típico de la emperatriz. Dicho peinado tuvo variantes con detalles muy parecidos a nuestra pieza (por ejemplo, las trenzas dispuestas en ascenso en la parte posterior del cabello) como la que se observa en un busto del Museo del Louvre, datado en la época antonina, que representa a una dama de la corte. El retrato está tallado con intención simétrica. Los rasgos faciales están bien definidos: los ojos almendrados, la nariz perfilada, la boca redonda y las cejas finas y marcadas. El material utilizado es mármol negro y jaspe. Las vestiduras son de color blanco y el resto del busto es negro.

En cuanto a la datación, tanto Prat como las investigadoras Y. Méndez y I. Ayala, consideran que es una pieza antigua, de los siglos II o III a.C. Sin embargo, es muy probable que sea una obra de los siglos XVII o XVIII, momento en el que existía un renovado interés en el arte clásico y en la representación de figuras célebres de la antigüedad grecorromana, entre ellas, los miembros de las antiguas familias imperiales.

RETRATO EN MÁRMOL DEL EMPERADOR CÓMODO

182–192 d. C.
Roma (Italia)
Mármol
Talla
32 x 23 x 22 cm
N.º inv. 6-18

MARBLE PORTRAIT OF THE EMPEROR COMMODUS

182–192 A.D.
Rome (Italy)
Marble
Marble carving
32 x 23 x 22 cm
Inv. No. 6-18

Esta pieza, a pesar de su desgaste, es un magnífico ejemplar de los retratos en mármol blanco que se realizaron en las últimas etapas del convulso principado del emperador Cómodo (161-192 d. C.). Las proporciones de la cabeza poseen un tamaño ligeramente superior a las naturales y, probablemente, esta formaba parte de una estatua.

Los ojos aparecen bien abiertos, definidos por sendas líneas en arco entre las cejas (representadas por una serie discreta de incisiones) y el párpado superior. Ambos párpados son finos, y enmarcan dos globos oculares en los que no se han indicado pupilas ni iris. La mayor parte de la nariz aparece dañada, quedando solamente algunos restos del tabique y la forma de interior de las fosas nasales. Los labios, por

su parte, también dañados, son carnosos. En general, el rostro presenta una expresión neutra que, por medio de la representación de la boca entreabierta y la ya referida ausencia de las pupilas, logra la idealización del personaje y evoca reminiscencias de las figuraciones divinas. El individuo real se nos oculta tras una intencionada expresividad casi extática, inmutable y serena, que transmite cierta benignidad y sentido de plenitud.

Uno de los aspectos más notables del retrato es, sin lugar a dudas, el tratamiento del cabello y la barba, que aparecen en forma de gruesos mechones rizados, que se abultan y descubren en, no pocas veces, incisiones poco profundas realizadas por un taladro que complementan, en negativo, la apariencia de volumen capilar. Estas convenciones escultóricas, tan características del período antonino, surgieron del deseo artístico de rescatar los cánones escultóricos del período helenístico y lograr aprovechar al máximo (tal y como aparece en el retrato) el contraste entre la plasticidad dinámica del cabello y la superficie tersa del rostro, que aporta tanta vitalidad a la representación.

De Cómodo, dijo Dion Casio en su *Historia Romana* (73.1.2), que este era el hombre «menos honesto que jamás había vivido». Un individuo que sería recordado por el asesinato de su hermana y su esposa, por sus brotes letales de paranoia y sus escenas destructivas de megalomanía. Cómodo creía ser la reencarnación de Heracles y de esta creencia derivó su representación más famosa, exhibida en el Palacio de los Conservadores (Museos Capitolinos). Por la misma razón, participaba en costosos espectáculos circenses, combatiendo como gladiador contra soldados mutilados, esclavos y bestias.

De acuerdo con R. Bianchi Bandinelli, Cómodo fue el «fruto y el protagonista» del irracionalismo místico, la angustia religiosa y la falta de certidumbre que consumía a su época[1]. Con él murió el ideal de la *pax augusta* rescatado por los «cinco buenos emperadores», que se había traducido en más de ocho décadas de relativa estabilidad sociopolítica. El emperador murió a los 31 años, estrangulado por un liberto en sus aposentos, después de haber vomitado el veneno que le había suministrado su amante Marcia. Poco tiempo antes se había autoproclamado públicamente como la reencarnación de Rómulo y había rebautizado a Roma con su propio nombre (*Colonia Commodiana*). Luego de su muerte, una inmediata *damnatio memoriae* fue emitida por el Senado con el objetivo de destruir todo vestigio público de la vida y los hechos del emperador.

Es bueno mencionar que, además de los daños mencionados, la pieza presenta lesiones menores en

[1] Durante el siglo II d. C. tuvo lugar un notable florecimiento y consolidación de las sectas y los cultos místericos por todo el mundo romano. Estos grupos exóticos llenaban el vacío que suponía la pérdida de la identificación del individuo con la antigua religión olímpica, que había adquirido el irremediable carácter monótono e inaccesible propio de la oficialidad. El propio Cómodo se vio arrastrado por este desenfreno sincrético luego de un atentado contra su vida en el 188 d. C.: primero, se constituyó servidor de la gran diosa frigia Cibeles, después, se hizo devoto del Neptuno-Serapis egipcio, del Mitra iranio y, más tarde, de los misterios de la diosa Isis. R. Bianchi Bandinelli, *Roma: Centro Del Poder. El Arte Romano Desde Los Orígenes Hasta El Final Del Siglo II* (Madrid: Aguilar, 1970).

la frente, las mejillas, las orejas y la barba; además de dos llamativos orificios profundos (uno de ellos cubierto por un intento de restauración) en la parte derecha del cabello. Estos últimos pueden deberse a mutilaciones intencionales provocadas por el cumplimiento de la orden senatorial, de la cual, la pieza de la colección Prat Puig vendría a ser otra afortunada sobreviviente.

Bibliografía

Fragmento de friso con representación de león

Bible Gateway. «Bible Gateway Passage: Daniel 6- Reina-Valera 1960». Accedido 10 de noviembre de 2023.

Borg, B.E. *A Companion to Roman Art. Blackwell Companions to the Ancient World*. Wiley, 2019. https://books.google.com.cu/books?id=RCOJCgAAQBAJ.

Córdova, P.V. de. *Teogonia. Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana*. Universidad Nacional Autónoma de México, 1986. https://books.google.com.cu/books?id=yPLqh02A5lUC.

Kleiner, D.E.E. *Roman Sculpture. Studies in the History of Art Series*. Yale University Press, 1992. https://books.google.com.cu/books?id=5699QgAACAAJ.

Retrato de dama identificado con Faustina la Mayor

Kleiner, D.E.E. *Roman Sculpture. Studies in the History of Art Series*. Yale University Press, 1992. https://books.google.com.cu/books?id=5699QgAACAAJ.

Kleiner, F.S. *A History of Roman Art, Enhanced Edition*. Cengage Learning, 2010. https://books.google.com.cu/books?id=o2MJzgEACAAJ.

Levick, B. *Faustina* I *and* II*: Imperial Women of the Golden Age. Women in Antiquity*. Oxford University Press, 2014. https://books.google.nl/books?id=eVWpAgAAQBAJ.

Méndez, Y., y Ayala, I. «El museo de arte Francisco Prat Puig. Propuesta inicial museológica.» Universidad de Oriente, 1998.

Pijoán, J. *Summa Artis. Historia General del Arte*. Tomo V El arte romano. Madrid: Espasa-Calpe S.A., 1953.

Retrato en mármol del emperador Cómodo

Bianchi Bandinelli, R. *Roma: Centro del poder. El arte romano desde los orígenes hasta el final del siglo* II. Madrid: Aguilar, 1970.

Pijoán, J. *Summa Artis. Historia General del Arte*. Tomo V El arte romano. Madrid: Espasa-Calpe S.A., 1953.

Janson, H.W. *A History of Art. A Survey of the Visual Arts from the Dawn of History to the Present Day*. London: Thames and Hudson, 1982.

Dion Casio. *Historia Romana*. Barcelona: Editorial Gredos, 2016.

Friedland, E. A., Grunow Sobocinski, M., y Gazda, E.K. (eds.). *The Oxford Handbook of Roman Sculpture*. Oxford Academic, 2015. https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199921829.001.0001

DE VUELTA AL «HOMBRE DE UNIVERSO»

APROXIMACIONES A LA VIDA Y EL LEGADO DE FRANCISCO PRAT PUIG

"Hombre de universo" fue el calificativo que otorgó César López Gil en la revista Bohemia al Dr. Prat en 1989. Se inspiraba en una frase martiana y expresaba el sobrecogimiento que había sentido al conversar con el anciano profesor: "Este hombre desborda los límites de una tarde, las impresiones de un instante, la satisfacción de unas horas en su compañía. Es preciso viajar en la vida, como él, para poder comprenderlo." Para realizar un pequeño viaje en la vida del Dr. Prat se dedica este apartado; para explorar las múltiples aristas de su persona y legado, de la mano de antiguos y nuevos discípulos.

Francisco Prat Puig, maestro y paradigma de generaciones de historiadores del arte

por María Elena Orozco Melgar, y Yaumara López Segrera

Francisco Prat Puig nació en Cataluña, en La Pobla de Lillet en el año 1906. Licenciado en Derecho y en Filosofía y Letras (sección Historia), se hace Profesor Titular en el Instituto de Mataró, donde trabaja como docente hasta 1937. Además de la docencia, labora como auxiliar de la Cátedra de Arqueología Antigua de la Universidad de Barcelona: tempranamente se manifiestan lo que serían sus dos campos predilectos: el magisterio y la arqueología. Es así como sus investigaciones desembocan en 1933 en el descubrimiento de un acueducto romano en Pineda: por dicho trabajo el Instituto de Estudios Catalanes le otorga el Premio Martorell en ese mismo año.[1]

En el mes de febrero de 1932 se casa en Barcelona con Hortensia Turró Vilajuana, una cubana de ascendencia española. De esta unión nacieron dos hijas, María Dolores, en 1932, y Luisa, en 1934. La familia vivía entonces en Calella de la Costa. En 1936 la Universidad Autónoma de Barcelona decidió otorgarle la categoría de Doctor, pero el estallido de la Guerra Civil española vino a cercenar esta trayectoria universitaria.

Dijo que le tocó presenciar el asesinato de una pasajera del tren de Calella a Mataró en un acto de violencia franquista, y fue cuando decidió alistarse en las fuerzas republicanas. Lo hizo como voluntario en el frente del Pirineo. Un documento con membrete del Ejército del Este, fechado el 11 de octubre de 1938, con la mención «En campaña», nombra a «don Francisco Prat Puig, Miliciano de la Cultura de Batallón», en el Ejército Republicano.

En enero de 1939 las tropas franquistas tomaron Barcelona, y medio millón de refugiados españoles cruzaron la frontera francesa en busca de asilo. Entre ellos se encontraban 250 000 milicianos del Ejército Republicano que aprovecharon la apertura de la frontera que duró solo unos días: así se formó el éxodo masivo de hombres que gran parte de la prensa francesa llamó «los españoles rojos».

I. Prat en Francia

De esta forma llegó a Francia Francisco Prat Puig, agotado y en condiciones dramáticas; fue detenido en un pueblo fronterizo por la policía francesa, y enviado a un campo de refugiados en Agde, en la costa mediterránea francesa. Posteriormente, refirió de forma escueta el mismo Prat: «Después de los acontecimientos de la guerra de España que me obligaron a refugiarme en Francia, el día 15 de marzo pasé al Campo n.° 1, Barraca A-2 del Campo de Refugiados españoles de Agde». A su llegada, eran repartidos en varios «campos de concentración» o «campos de refugiados» ubicados, entre otros,

[1] J. Aguilera Tamayo y Y. López Segrera. «Sala "Francisco Prat Puig" del Museo Universitario. Santiago de Cuba», 1998.

en los municipios de Argelès, Saint-Cyprien, Le Barcarès y Agde, en el litoral mediterráneo francés. Entre el 13 y el 16 de mayo de 1939 llegaron unos 7 000 refugiados. Para enfrentar ese éxodo, se construyeron en Agde los campos n.° 2 y n.° 3 en mayo, en un ambiente de gran tensión político-social en Francia: en efecto, la prensa de derecha desencadenó una campaña de oposición muy violenta en contra de los «rojos» que se presentaban como peligrosos para la seguridad civil, inclusive como «indeseables» en el territorio nacional.[2]

Sin embargo, los testimonios de los refugiados insisten en el comportamiento muy solidario de los vecinos de Agde. Además, el comandante del Campo de Agde, el jefe de escuadrón Georges Benoît-Guyod, ardiente defensor de la dignidad de los refugiados, se convirtió en un amigo sincero de Francisco Prat. Este oficial francés publicó en la revista parisina *Le Monde Illustré/Miroir du Monde* un largo artículo sobre la vida de los refugiados que compartieron Prat durante unos seis meses. Es el mejor testimonio de la época sobre su vida cotidiana: por él sabemos que 25 000 refugiados estuvieron en el campamento de Agde desde el mes de mayo; ese conjunto humano vivía en 150 barracas, sometido a una disciplina militar: cada barraca medía 40 metros de largo y 6,50 de ancho, con literas de tablones donde dormían centenares de hombres sin la menor privacidad.[3]

Prat fue afectado al Servicio de Enfermería. Allí conoció sobre los vestigios de la ciudad griega de Agathê Tyde; con el apoyo del farmacéutico de la ciudad y del campamento, Raymond Aris, propuso la organización de un gran programa de excavaciones, subvirtiendo su condición de prisionero en arqueólogo. Junto a Aris y treinta de los propios refugiados se organizó un equipo de trabajo: entre los meses de abril y mayo realizaron los desmontes y excavaciones, lo que le permitió redactar un informe escrito en francés: «Rapport du Village Ibérique de la Clape près d'Agde» par Prat Puig (François), Professeur de Géographie et Histoire au Lycée Mataró (Espagne)». Este informe, fechado el 15 de mayo de 1939, señalaba en 17 cuartillas cómo la región del Cabo de Agde se había unido al continente por los aluviones del río Hérault y cómo se conservaban los vestigios de una ciudad construida por una tribu de iberos; las muestras encontradas las relacionaba con las estaciones ibéricas de Cataluña, que él había explorado con amplitud. Esta experiencia y estos trabajos llegaron al conocimiento del profesor Albert Grenier, titular de Arquelogía del College de France, quien el 31 de mayo escribía sobre las calidades de Prat como arqueólogo y sobre su actualización científica[4]. La experiencia de Prat en Agde tuvo una gran significación y fortaleció definitivamente su vocación de arqueólogo, tal como lo expresaría en el prólogo de *El prebarroco en Cuba. Una escuela criolla de arquitectura morisca*:

[2] J. Lamore, M.E. Orozco Melgar y Y. López Segrera. «Francisco Prat Puig, el emigrado catalán que llegó a pensar en cubano», 2022.
[3] J. Lamore. «Francisco Prat Puig: La experiencia francesa en Agde», 2008.
[4] J. Lamore. «Francisco Prat Puig: La experiencia francesa en Agde», 2008.

Sumida Europa en la Segunda Guerra Mundial, abandonada en Francia la región de Agde, donde pude establecer bajo los auspicios del Ministerio de Instrucción Pública y del ilustre arqueólogo Albert Grenier una efímera continuación del trabajo, practicando la excavación de un poblado ibérico y de una necrópolis visigoda.[5]

También, como lo expresa el profesor Jean Lamore, la presencia de Prat fue significativa para la comunidad francesa de la ciudad, que vio en su persona un francófilo ilustrado, en las circunstancias dramáticas del 39. El alcalde de la ciudad dirigió una carta al Encargado de Negocios en Cuba (20 de septiembre de 1939), donde asegura que Prat era "un ardiente e inteligente amigo de Francia y en las horas presentes, el señor Prat presta a nuestra causa en los medios refugiados servicios grandísimos". Y agregaba el alcalde: «Debiendo partir para Cuba, el señor Prat me comunica su propósito de seguir en su nueva residencia sirviendo una causa que aprendió a amar más conociéndola mejor». La comunidad científica y política de Agde reconoció recientemente de forma oficial los aportes de Prat; a propuesta del profesor Jean Lamore, en diciembre de 2005, se organizó una semana de homenaje a la obra arqueológica de Prat y se dio su nombre a una glorieta de la ciudad en presencia del alcalde de Agde, de la Consejera Cultural de la Embajada de Cuba Yolanda Wood y de las autoras de este trabajo. Es decir, se honró simultáneamente al refugiado catalán de 1939, y al arqueólogo-restaurador, que llegaría a ser Profesor de Mérito en Santiago de Cuba.

II. La transición habanera

En los últimos días de septiembre del año 1939, Prat salió de Francia utilizando los documentos de identificación de un cuñado fallecido. Según sus propias palabras, salió por el puerto de Burdeos hasta Nueva York y después a Miami. De ahí cruzó para La Habana. Su esposa y sus hijas se reunieron con él en diciembre: se establecieron en el reparto Almendares, calle 4 esquina a 13. Comenzó entonces para él una etapa difícil. En primer lugar, la familia tuvo que enfrentar los prejuicios de índole política. Las hijas eran consideradas «niñas rojas».[6]

Figura 1. Joseph Vilamosa, exrefugiado, presenta una maqueta del antiguo campamento de Agde.

[5] F. Prat Puig. El prebarroco en Cuba. Una escuela criolla de arquitectura morisca, 1947.

[6] L.P. Turró. «Entrevista», 2003.

Figura 2. Vilamosa señalando una de las barracas donde estuvo recluido junto al Dr. Prat.

El ambiente que encontraron en La Habana los refugiados españoles de la Guerra en 1939 ha sido descrito por varios autores como Jorge Domingo Cuadriello quien evoca que se trataba de «un ambiente favorable para los republicanos españoles en particular en las clases populares»;[7] aunque reconoce que escaseaban los puestos de trabajo y la Universidad cerraba sus puertas a los profesores que no fuesen cubanos (por nacimiento). Prat se hizo ciudadano cubano en 1941,[8] pero sus títulos eran extranjeros, y se exigía la reválida. Padeció una gran precariedad económica, y él mismo se refirió a una «falta de solidaridad»; sobre esta situación expresó:

> Mi estancia habanera constituyó una experiencia totalmente negativa, debido a mi manifiesto desajuste con aquel vacío y frívolo ambiente en el que entonces me enfrenté, tan maleado políticamente como desfigurado por su ostensible yanquifobia, contra la que me pronuncié airadamente, determinando mi actitud que se me cerraran casi todas las puertas con excepción de los referidos cursos de verano y mi actuación en la frustrada Escuela de La Habana, pretendida imitación criolla de la madrileña Institución Libre de la Enseñanza, en compañía de otros compañeros del exilio y de otros cubanos de ideología afín.[9]

Es cierto que Cuba acogió a importantes figuras de la intelectualidad española (Manuel Altolaguirre, Bernardo Clariana, Luis Amado Blanco, Juan Chabás, Concha Méndez, entre otras) en las letras como en las especialidades científicas (médicos, por ejemplo), pero hay que recalcar aquí el papel que desempeñaron las instituciones, especialmente la Institución Hispano-Cubana de Cultura, y la Casa de la Cultura, que asumió una gran labor en los años 40. La Institución Hispano-Cubana, fundada por Fernando Ortiz en 1926, organizó ciclos de conferencias con grandes figuras españolas, tales como Juan Ramón Jiménez, Manuel Altolaguirre, María Zambrano, Claudio Sánchez Albornoz, José Rubia Barcia, Juan Chabás y Francisco Prat Puig, entre otros.[10] La revista Ultra

[7] J. Sainz. «El exilio español en Cuba», 2009.
[8] Ministerio de Estado. «Expediente n.° 10379 de 1941», 1941.
[9] J.R. Sola Alonso y D. Fernández Urgellés. «Francisco Prat Puig. Su actividad social y cultural entre Cataluña, Agde, La Habana y Santiago de Cuba (1906-1997)», 2022.
[10] J. Lamore, M.E. Orozco Melgar y Y. López Segrera. «Francisco Prat Puig, el emigrado catalán que llegó a pensar en cubano», 2022.

de Fernando Ortiz estuvo ampliamente abierta a los exiliados.[11]

Todo ello se haría a pesar del contexto racista y xenófobo existente en algunos medios profranquistas de La Habana, que no acogían emigrados con tendencias socialistas, marxistas o comunistas. Por los años 30, la Falange española en Cuba hizo causa común con los agentes del nazismo, denunciando en particular «la amenaza judía». En el año 1938 fue creado el Partido Nazi Cubano, con sede en El Vedado. Fernando Ortiz denunció ese antisemitismo, como los demás racismos, en la revista *Ultra* (junio de 1939). Prat asistía a clases de la Institución Hispano-Cubana de Cultura y en la Universidad de La Habana, además impartió algunas conferencias y clases. Pero su situación era tan precaria que, según su hija menor, llegó a pensar en instalarse en México.[12] Mantuvo a su familia gracias a la ayuda económica de sus abuelas; su hija nos contó cómo escribió *El prebarroco en Cuba* en un cuartico en una pequeña y vieja Remington.[13]

Quiso introducirse en la intelectualidad habanera. Conoció a Fernando Ortiz, quien le permitió impartir charlas en el Cander College; a Luis Soto Sagarra, profesor de la Universidad de La Habana, quien lo introduce en ese centro pero solo impartiendo clases en los cursos de verano entre 1940-1946.1[14] Esas clases aisladas apenas le reportaban para mantener a su familia y enriquecer su espíritu mediante la compra de obras de arte que, a la larga, iniciarían su valioso patrimonio: «Cada centavo que ganaba en los cursos de verano de la Universidad de La Habana era estirado hasta lo último para adquirir un cuadro, una cerámica, una estatuilla. Esas conferencias fueron la única vía de ingresos en mucho tiempo».[15]

En 1945 se relaciona con el patronato de la iglesia Santa María del Rosario, gracias a las gestiones de Lidia Cabrera y María Teresa de Rojas, para asesorar la restauración de la iglesia: con esta acción comienza Prat su larga y fructífera actividad de restauración en Cuba.

III. Una alternativa de cambio: la Universidad de Oriente

En 1947 surgió en Cuba una alternativa que iba a cambiar radicalmente el destino de Prat: la creación de la Universidad de Oriente en Santiago de Cuba. Aunque Cuadriello la calificara de «alternativa segundaria», criterio que no compartimos, esta creación acarreó, en el paisaje cultural cubano y para un grupo de españoles refugiados, una significación y unas perspectivas muy importantes.

[11] J. Lamore. «La obra antirracista de Fernando Ortiz: el caso de la revista Ultra», 1982.
[12] L.P. Turró. «Entrevista», 2003.
[13] J. Lamore, M.E. Orozco Melgar y Y. López Segrera. «Francisco Prat Puig, el emigrado catalán que llegó a pensar en cubano», 2022.
[14] Hay que recordar también que Prat trabajó en la Escuela Libre de La Habana, concebida por José Rubia Barcia en la línea de la Institución Libre de Enseñanza de Giner de los Ríos (1876): creada en La Habana en agosto de 1939, con el apoyo de Raúl Roa y Fernando Ortiz, abrió sus puertas a los profesores españoles refugiados. Pero no pudo competir con la Universidad por falta de alumnado y de medios, y tuvo que renunciar.
[15] C. López Gil. «Francisco Prat Puig. Hombre de universo, intelectual polifacético y maestro por siempre», 1989.

En efecto, el Consejo Universitario de La Habana quiso denegar a la nueva Universidad de Oriente la autonomía que anhelaba, especialmente en materia financiera, pero también en lo que concernía a la contratación de los profesores. Se pronunciaban las autoridades universitarias habaneras en contra de los profesores extranjeros, hasta tal punto que la Universidad de Oriente les respondió públicamente en la revista Acción Ciudadana del 31 de mayo de 1948: mientras el Consejo Universitario habanero quiere imponer «una estricta sujeción a los cánones y requisitos de la Universidad de La Habana para el nombramiento de profesores», la Universidad de Oriente responde denunciando «los estrechos egoísmos de localidad» y afirma:

> La Universidad de Oriente no cierra las puertas de sus cátedras regulares a extranjeros de alto saber. Cree, por el contrario, que con ello se rinde un elevado servicio al desarrollo de la cultura cubana [...]. Es el sistema que ha hecho grandes, progresistas y eficaces las mejores universidades del mundo [...]. Lo contrario, una barrera infranqueable para todo profesor que no sea connacional, es un funesto chauvinismo que constituye un crimen contra el país. La Universidad de Oriente se enorgullecerá, el próximo curso, de contar en sus claustros con eminentes hombres de ciencia extranjeros que vendrán, como profesores regulares (no como simples conferencistas esporádicos), a imprimir la huella de su talento y sabiduría en los jóvenes cubanos, para el bien de la República [...].[16]

La Constitución de 1940 autorizaba el establecimiento de otras universidades fuera de la capital, oficiales o privadas. La Universidad de Oriente reclama, por lo tanto, su autonomía, concluyendo: «Al igual que Oriente supo insurgir contra el coloniaje político, lo hace ahora contra el coloniaje cultural».[17]

Francisco Prat, quien participó en la fundación de la Universidad de Oriente en 1947, se instaló definitivamente en Santiago de Cuba en 1948. Desde 1942 había viajado a Santiago invitado a impartir unas conferencias, donde conoce a los doctores Pedro Cañas Abril y Felipe Martínez Arango, presidente y secretario de la Comisión Pro Monumentos. En 1945, vuela de nuevo a Oriente para participar en la fundación de la futura Universidad. Lo nombran «profesor fundador honorario» en 1947, y a partir de ese momento se identificó completamente con la Universidad de Oriente. El 20 de febrero de 1948 se incorpora a esta institución en la entonces Facultad de Filosofía y Letras. Su vida profesional va a cambiar profundamente, al igual que su vida privada: en el año 1951 se divorcia y se une en segundas nupcias con Alejandrina Turró Vilajuana, hermana de su primera esposa. Se instala en una casa alquilada en el reparto Las Flores en El Caney, y posteriormente se domicilia definitivamente en la casa n.° 1 calle A del mismo reparto. A partir de aquel momento sus dos grandes

[16] Consejo Directivo, U. d. «La Universidad de Oriente responde al Consejo de la Universidad de La Habana», 1948.
[17] Ídem.

sueños fueron restaurar la ciudad de Santiago y crear en la Universidad la especialidad de Historia del Arte.

Tuvo una actividad destacadísima en esta casa de altos estudios desde su fundación: así es como en la «Escuela de Verano», del año 1948, aparece en los "cursos libres" de la Escuela de Filosofía, junto a María Zambrano, Daniel Serra Badué, Pedro Cañas Abril, Felipe Martínez Arango, entre otros. Su intervención de 18 horas la hacía sobre la temática de su libro, aún no superado *El prebarroco en Cuba. Una escuela criolla de arquitectura morisca*.[18]

Concibió para la universidad oriental su sello con el lema «Ciencia y Conciencia». Fue el creador de los estudios de Historia de la Cultura en este centro docente, de la Escuela de Historia y del Departamento de Historia del Arte, al cual dedicó los últimos años de su vida profesional y al que donó su colección de obras de arte, expuestas hoy en el Centro Cultural Prat Puig, erigido en su honor por la Oficina del Conservador de la Ciudad. Su largo magisterio, su ejemplo de educador, de revolucionario, siempre nos acompañará: gracias querido maestro, por enseñarnos a pensar, y por revelar nuestro Santiago como forja de la nación, además de hacerlo suyo.

IV. Hacia "lo nuestro" en Santiago de Cuba

Además de su actividad como profesor, que fue para él imprescindible y vital, con él aprendimos a

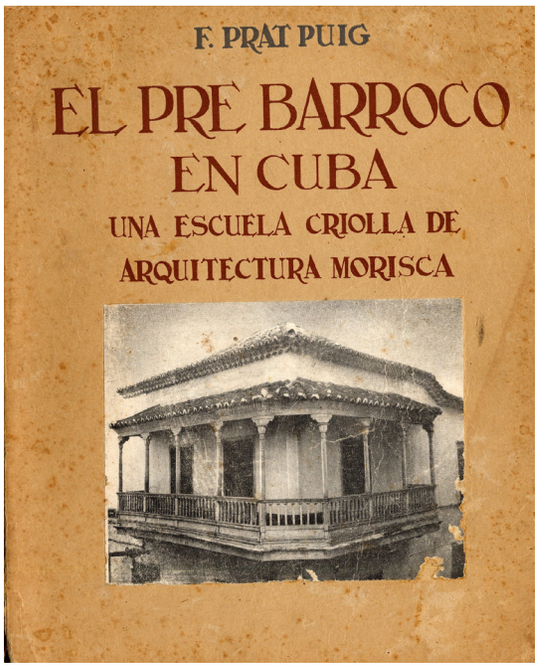


Figura 3. Portada del libro El prebarroco en Cuba. Una escuela criolla de arquitectura morisca.

comprender el proceso histórico del arte y también nos llevó de la mano hacia la interpretación de la obra de arte. Nos hizo amar la arquitectura, como manifestación del ser de una nación, de un pueblo, de una localidad donde se forja y se evidencia su espíritu y su alma. Muchos de sus alumnos tuvimos el privilegio de visitar varias ciudades con él. De entrada, durante muchos años, caminamos la ciudad de Santiago; no hubo rincón que no visitáramos con él, desde la arquitectura militar, el Morro, el antiguo castillo de San Francisco o de Dolores, hoy empotrado y cerrado entre muchas construcciones pero que todavía podemos advertir desde la sede de Ediciones Santiago. De esta ciudad dijo, acertada y poéticamente:

[18] Universidad de Oriente. «Escuela de verano», 1948.

Figura 4. Prat Puig, su esposa Nina Turró, varios colegas de la Facultad de Ciencias Sociales y una de las autoras de este trabajo, María Elena Orozco, quien obtuvo un premio con el texto «Las rejas santiagueras», dirigido por él, en el Fórum Científico de esa Facultad (1981).

Figura 5. Su primer cumpleaños en el Departamento de Historia del Arte, con sus alumnos de la primera promoción de graduados de esa especialidad en la Universidad de Oriente, 11 de noviembre de 1986.

> Ciudad caballera en la grupa de muchos lomos encabritados, que avanza en busca del sol, este parece el asiento de las terrazas escalonadas a la vera del puerto; en la orilla oriental y en el fondo de una gran bahía. Así de accidentado es el asiento de la red de calles, cuya regular orientación ocultan pequeñas incurvaciones que enmascaran su trazado en tablero de ajedrez.[19]

Las particularidades de esta heroica y hospitalaria ciudad, Prat las advirtió desde su primera visita: ante sus ojos la ciudad era una tentación, su gente cariñosa, hospitalaria, el entorno urbano con casa de portales, tejas y rejas, con balcones y patios sugerentes, con una arquitectura singular y tanta luz que lo embrujaron; el trazado geométrico, a soga y cordel como siempre señalaba, su arquitectura que había nutrido lo vernacular y la persistencia de ella, hasta bien entrado el siglo XIX; Prat nos transmitió ese afán de búsqueda de las preguntas, de las interrogantes, como diría Italo Calvino, que esta ciudad nos hace. Todo ello nos ha permitido llevar a cabo un trabajo de descubrimiento de la iconografía local, oriental y nacional.

Por otra parte, también nos enseñó a descubrir el carácter de otras de las primeras villas, como Bayamo, Camagüey, Trinidad y La Habana, al tener el privilegio de visitarlas de su mano. Prat hacía cada año un viaje, donde llevaba al grupo que se graduaba de Historia y de Letras a observar y apreciar

[19] F. Prat Puig. «Es Santiago de Cuba», 1984.

las edificaciones. En la carrera de Historia del Arte, que fundamos junto a él, retomamos ese proyecto y lo llevamos a cabo con los primeros grupos. Ese viaje nos permitía tener una visión de conjunto del arte cubano porque él siempre se opuso a aquellos que, al hablar del arte o de la historia de Cuba, solo se ocupaban de La Habana. Esa es una de las tantas lecciones que Prat nos enseñó. A comprender la nación en su complejidad y en sus singularidades donde, por supuesto, ocupa un lugar importante lo local y su relación dialéctica con lo nacional.

Prat pudo desempeñarse como constructor-restaurador en Santiago y en la Isla. Primero fue el concurso para el proyecto del nuevo Ayuntamiento de Santiago de Cuba, para el cual se inspiró en un diseño del Cabildo de Santiago de 1738, junto a los arquitectos Eduardo Cañas Abril y Raúl Arza Monzón; él se llevó el primer lugar. Francisco Prat Puig, pieza fundamental en la concepción del proyecto, dejó claro su programa de construcción:[20] «respetar el verdadero estilo colonial en sus esencias planimétricas, en su sistema de organización de masas y en el genuino ornato del que deriva su especial belleza [...]. Insistía, en la fundamentación que escribió sobre el Nuevo Palacio, en que la arquitectura vernácula genuina se le revelaba al analizar las fachadas rematadas por aleros de bovedillas de tejas empotradas [...] o en los balconajes volados, sobre canes, cobijados por sobradillos, sostenidos por pies derechos de madera, elementos todos privativos de la arquitectura de la época colonial cubana del siglo XVII en adelante. Encontraba lo auténtico de la arquitectura criolla en las masas reposadas de sus construcciones, más bien macizas, y en el ritmo tranquilo con que se reparten sus huecos de proporciones chatas, con las guarniciones de pilastras toscanas adosadas a sus portadas». [21]

El doctor Prat, al buscar «lo cubano», se refería al extraño hermanamiento de estas lisas fachadas con balconajes dispuestos con ritmo constante o alternativo y el encanto pintoresco que estos contrastes y los de los barrotes de sus ventanales producían encima de los encalados muros.[22] Además de tener conciencia de que en otros elementos, como en las techumbres de pares y nudillos, estaba indudablemente la influencia morisca.

En 1964 se le confiaría la restauración del Castillo del Morro de Santiago de Cuba, con el amparo de la nueva Comisión de Monumentos y de las autoridades locales de la cultura. Posteriormente, realizó restauraciones de casas de gran importancia histórica, y ambientaciones y montajes de museos como la Casa del poeta José María Heredia y, sobre todo, el Museo de Ambiente Histórico Cubano en la casa del Adelantado Diego Velázquez. En todas esas realizaciones, así como en la indagación cotidiana que él llevaba a cabo por las calles y casas de Santiago, se

[20] M.E. Orozco Melgar. «El Palacio Municipal de Santiago de Cuba en la recuperación de la memoria colectiva», 2015.

[21] F. Prat Puig. «Nuevo Palacio Municipal de Santiago de Cuba. Principios en los que se inspira el proyecto premiado», 1951.

[22] F. Prat Puig. «Nuevo Palacio Municipal de Santiago de Cuba. Principios en los que se inspira el proyecto premiado», 1951.

connota una trayectoria marcada por la búsqueda de «lo nuestro», es decir, del patrimonio cultural cubano.

Esta integración identitaria tuvo, desde los primeros años, una vertiente netamente comprometida con los retos de la Revolución cubana: así fue como participó en la Campaña de Alfabetización en 1961, y se hizo miliciano en los momentos de la Crisis de Octubre, aunque solía decir que su trinchera era la Universidad. Comunicó a las autoridades de la cultura que deseaba donar al Gobierno Revolucionario todos los bienes artísticos que había adquirido a lo largo de los años. Ocupó en la Universidad varios cargos y recibió distinciones como reconocimiento a su labor incansable: Profesor Titular desde 1962, en 1981 se le otorgó el Doctorado en Ciencias del Arte (en el Aula Magna de la Universidad de La Habana) y, al año siguiente, sería elevado a la categoría de Profesor de Mérito de la Universidad de Oriente. Así quedaba cerrada la cuestión de la validez de los títulos académicos, situación que había tenido que enfrentar cuarenta años antes en La Habana.[23]

El ciclo quedó incluso completamente cerrado cuando España decidió honrar, a su vez, a uno de sus ilustres hijos, al otorgarle la Orden Isabel la Católica en mayo de 1992. Pero su Cataluña natal no quiso quedarse a la zaga y en 1993 la Generalitat de Cataluña le otorgó su más alta distinción, la Cruz de San Jorge. Falleció en Santiago de Cuba el 28 de mayo de 1997.

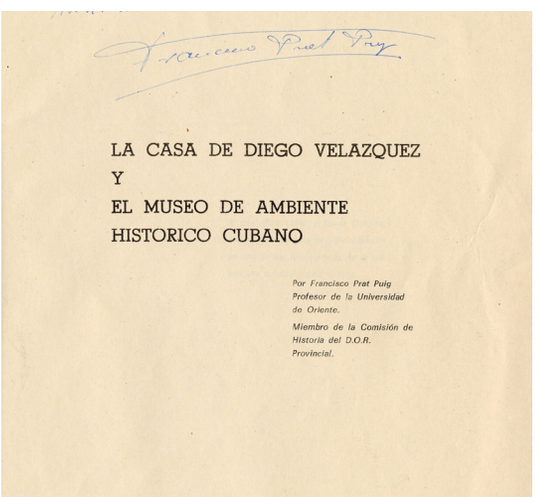
[23] J. Lamore, M.E. Orozco Melgar y Y. López Segrera. «Francisco Prat Puig, el emigrado catalán que llegó a pensar en cubano», 2022.

Dentro de su inmensa obra como arqueólogo, restaurador, constructor, pedagogo, promotor cultural, crítico de arte y museólogo, nos limitaremos a evocar algunas empresas que son particularmente significativas: la casa de Diego Velázquez, el Palacio del Ayuntamiento, y su trabajo de museología.

Durante un viaje a Santiago en 1942, Prat descubrió esa casa muy deteriorada en la antigua Plaza de Armas, hoy Parque Céspedes. La estudió, la identificó y logró que la declararan Monumento Nacional en 1958. Su restauración le costó años de lucha: por fin, pudo realizarlo a partir del año 1965, y lo hizo con el doble objetivo de mostrar la casa en su aspecto original. Al mismo tiempo, se dedicó a una profunda investigación acerca de la cultura material cubana. Se le dio a la casa restaurada una ambientación con una serie de salas concebidas de forma cronológica. Además, concibió el actual Museo de Ambiente Histórico Cubano que se inauguró en el 70: Prat publicó 2 folletos para explicar su método y objetivos.

Su visión de la historia arquitectónica de Cuba se encontraba expuesta en su libro mayor *El prebarroco en Cuba. Una escuela criolla de arquitectura morisca*. En esa obra, no superada, él vio un proceso que se daba en toda la Isla y buscó ejemplares de las primeras villas, incluyendo por supuesto a Remedios, fundada en 1544. Pero, además, siendo catalán, es decir, europeo, se despojó de toda mentalidad eurocentrista; nos enseñó a buscar nuestras propias periodizaciones, a no seguir los estilos y los siglos europeos, ni a aceptar el mismo para toda Cuba, es decir, estudiar

la arquitectura y el arte por etapas y no por siglos, al reconocer los tiempos de las localidades que se explican en razón de sus particularidades económicas, climáticas, ecológicas, etcétera. Publicada en 1947, tuvo una única reedición, prologada por su también discípula, Alicia García Santana, quien recordaba las tesis fundamentales que Prat nos transmitió. La primera era la existencia de una arquitectura anterior a los ejemplos habaneros inscritos dentro de la órbita de lo barroco. Esa arquitectura, que emerge en el siglo XVII, pervive hasta la primera del siglo XVIII. La segunda tesis de Prat era el carácter popular y anónimo de esta arquitectura temprana. Y la tercera era la que alude a la filiación morisca de la arquitectura temprana. Lo morisco ya evolucionado representa la plataforma de lo que Prat llamó lo nuestro tradicional (tomaba, por ejemplo, la casa de la calle Brasil esquina a Aguiar en la Habana Vieja)


LA CASA DE DIEGO VELAZQUEZ
Y
EL MUSEO DE AMBIENTE
HISTORICO CUBANO

Por Francisco Prat Puig
Profesor de la Universidad de Oriente.
Miembro de la Comisión de Historia del D.O.R. Provincial.

Figura 6. Folleto La Casa de Diego Velázquez y el Museo de Ambiente Histórico Cubano, por Francisco Prat Puig

que se mantuvo en otros lugares de la Isla, como en Santiago de Cuba.

Igualmente, ¿cómo no recordar sus explicaciones sobre el quehacer constructivo cubano y oriental, transmitido por generaciones de individuos? Cuando descubrí [24] en el Archivo Nacional de Madrid un documento dirigido por el teniente pedáneo de Cuba o gobernador de Santiago de Cuba Juan Bautista Vaillant Berthier sobre cómo construir en Santiago de Cuba, lloré de emoción aunque me parecía, mientras leía aquel documento, que escuchaba a mi Maestro en sus clases en la universidad o en los numerosos recorridos que hicimos por las calles de Santiago: en primer lugar Vaillant destacaba la transmisión de generación en generación de un quehacer constructivo realizado por actores, «los prácticos» o alarifes, y esa era una manera de enfrentar el impacto de los sismos; destacaba no solo la uniformidad del principio constructivo de la arquitectura santiaguera, cuya base era una estructura gremial, sino que resaltó el sentido orgánico-funcional de la arquitectura local, solamente demostrado por el doctor Francisco Prat Puig; en segundo lugar, recomendaba el gobernador la importancia de las techumbres vegetales de pares y nudillo de pura ascendencia morisca para realizar edificaciones resistentes a los sismos, baratas y ventiladas.[25]

A modo de epílogo, citaré una carta que él me dirigió, como lo hacía cada vez que quería resaltar

[24] Es una experiencia de María Elena Orozco.
[25] M.E. Orozco Melgar. «La desruralización de Santiago de Cuba. Génesis de una ciudad moderna», 1994.

algo sobre lo que habíamos discutido o visto en el día: esta vez era un documento que probaba sus teorías sobre el quehacer constructivo de la primera etapa de la arquitectura de la época colonial (siglos XVI-XVIII), persistente en Santiago hasta bien entrado el siglo XIX. Es la primera vez que la doy a conocer, después de declararme su hija espiritual, lo que para mí es sin duda un gran honor:

> Quien en el ocaso de su vida puede ver comprobado por alguno de sus hijos espirituales, que así considero a los que en su profesión continúan la labor docente que nos hermanó, como es el caso de la aspirante a Dra. María Elena Orozco, que en el presente y enjundioso trabajo nos ofrece una sensata valoración crítica de la técnica de construcción empleada en Santiago de Cuba, según el testimonio de su Capitán a Guerra, Juan Bautista Vaillant, es el que, como yo, puede tener la pretensión, de que su paso por la vida no ha sido del todo inútil [...].[26]

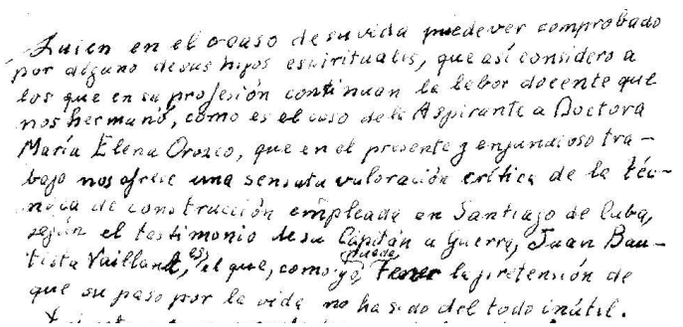

Quien en el ocaso de su vida puede ver comprobado por alguno de sus hijos espirituales, que así considero a los que en su profesión continúan la labor docente que nos hermanó, como es el caso de la Aspirante a Doctora María Elena Orozco, que en el presente y enjundioso trabajo nos ofrece una sensata valoración crítica de la técnica de construcción empleada en Santiago de Cuba, según el testimonio de su Capitán a Guerra, Juan Bautista Vaillant, es el que, como yo, puede tener la pretensión de que su paso por la vida no ha sido del todo inútil.

Figura 7. Fragmento de la carta de Prat a María Elena

Figura 8. Prat con sus discípulas Doctoras en Ciencias sobre Arte, como él. De izquierda a derecha: María Elena Orozco, Francisco Prat Puig, Alicia García Santana y Lilia Martín Brito. La defensa de doctorado de Orozco fue el último acto público al que asistió el Profesor de Mérito.

Por otra parte, nos dejó palabras únicas sobre Santiago de Cuba, como cuando expresó:

> Todos ustedes conocen a Cuba, ¿dónde alcanzan el pintoresco que la accidentada topografía proporciona a nuestros encumbrados corredores? ¿Dónde los pretorios han llenado las perspectivas de las calles de movidas líneas, de atrevidos buzamientos y de altiva presunción, como las del viejo Santiago? ¿En qué sitio las tricentenarias iglesias aún cobijan bajo sus alfarjes tan netamente moriscos a sus feligreses? ¿Dónde como en Santiago la planta de todas sus casas responde hasta fines del siglo pasado (se refiere al XIX) al tipo primigenio de filiación morisca? ¿Dónde como aquí el barroquismo fue pasado tan por alto y el neoclasicismo se ha limitado a tornear sus pies derechos

[26] F. Prat Puig. «Carta a María Elena Orozco», 1993.

> y poner alguna que otra guarnición en los huecos interiores, o alguna marmórea decoración de los patios? [...] Hay, pues, una escuela regional de arquitectura santiaguera, con marcados caracteres bastante definidos para poderla distinguir de la criolla cubana, con la que, por otra parte, está directamente emparentada, tal vez por haber sido la de Santiago la que transmitió las esencias de su sistema constructivo, que allí, en el resto de la República, evolucionó más y en un sentido que jamás adoptó la oriental.[27]

El maestro Prat era sencillamente excepcional, un hombre con defectos, pero con muchas virtudes, un maestro que daba todo lo que tenía, un excelente comunicador y un hombre apasionado que llegaba al fondo de las cosas que amaba, en las que creía, un cubano por adopción pero que, como pocos, se acercó a lo nuestro, llegó a sus esencias y supo transmitirlas a otras generaciones. Lo que me escribió en la carta del año 1993 era cierto: su paso por la vida «no fue del todo inútil». Por ello, él seguirá marcando al Departamento de Historia del Arte de Santiago de Cuba, a sus estudiantes y a la historia del arte cubano por sus novedosos y relevantes aportes.

[27] F. Prat Puig. «Nuevo Palacio Municipal de Santiago de Cuba. Principios en los que se inspira el proyecto premiado», 1951.

Referencias

Aguilera Tamayo, J., y López Segrera, Y. «Sala "Francisco Prat Puig" del Museo Universitario. Santiago de Cuba», 1998. Departamento de Historia del Arte, Universidad de Oriente.

Consejo Directivo, U. d. «La Universidad de Oriente responde al Consejo de la Universidad de La Habana». Acción Ciudadana 8, n.o 91 (mayo de 1948): 13-15.

Guyod, B. «Le problème d'Agde». *Journal des Débats*, 21 de junio de 1939.

Lamore, J. «Francisco Prat Puig: La experiencia francesa en Agde». En *Seis miradas a la obra de Prat Puig*, 17-29. Santiago de Cuba: Ediciones Santiago, 2008.

_____. «La obra antirracista de Fernando Ortiz: el caso de la revista Ultra». *Santiago*, n.o 58 (1982): 45-62.

Lamore, J., Orozco Melgar, M. E., y López Segrera, Y. «Francisco Prat Puig, el emigrado catalán que llegó a pensar en cubano». En *Nuestra América: identidad y retos*, 226-36. Santiago de Cuba: Casa del Caribe/Roque Libros, 2022.

López Gil, C. «Francisco Prat Puig. Hombre de universo, intelectual polifacético y maestro por siempre». *Bohemia* 81, n.o 18 (mayo de 1989): 34-39.

Ministerio de Estado. «Expediente n.° 10379 de 1941», 1941. R.C. Marianao, folio n.° 217, tomo 9.

Orozco Melgar, M. E. «El Palacio Municipal de Santiago de Cuba en la recuperación de la memoria colectiva». AU Arquitectura y Urbanismo, n.o 2 (2015): 20-40.

_____. «La desruralización de Santiago de Cuba. Génesis de una ciudad moderna», 1994. Universidad de Oriente, Santiago de Cuba.

Prat Puig, F. «Carta a María Elena Orozco», 1993. Santiago de Cuba.

_____. «El Nuevo Palacio Municipal de Santiago de Cuba. Principios en los que se inspira el proyecto premiado», 1951. Departamento de Extensión y Relaciones Culturales, Universidad de Oriente, Santiago de Cuba.

_____. *El prebarroco en Cuba. Una escuela criolla de arquitectura morisca*. La Habana: Burgay y Cia, 1947.

_____. «Es Santiago de Cuba», 1984. Universidad de Oriente, Santiago de Cuba.

Sainz, J. «El exilio español en Cuba». San Diego Union-Tribune, 2009. https://www.sandiegouniontribune.com/sdut-esp-lib-espa-exilio-cuba-102709-2009oct27-story.html

Sola Alonso, J. R., y Fernández Urgellés, D. «Francisco Prat Puig. Su actividad social y cultural entre Cataluña, Agde, La Habana y Santiago de Cuba (1906 -1997)». *Revistas Universidad de Valladolid/TRIM*, n.o 22-23 (diciembre de 2022): 47-66. https://doi.org/10.24197/trim.22-23.2022.47-66a

Turró, L. P. «Entrevista», 17 de febrero de 2003. Santiago de Cuba.

Universidad de Oriente. «Escuela de verano». *Acción Ciudadana* 8, n.o 92 (junio de 1948): 21-22.

Francisco Prat Puig. La experiencia francesa en Agde (1939)

por Jean Lamore

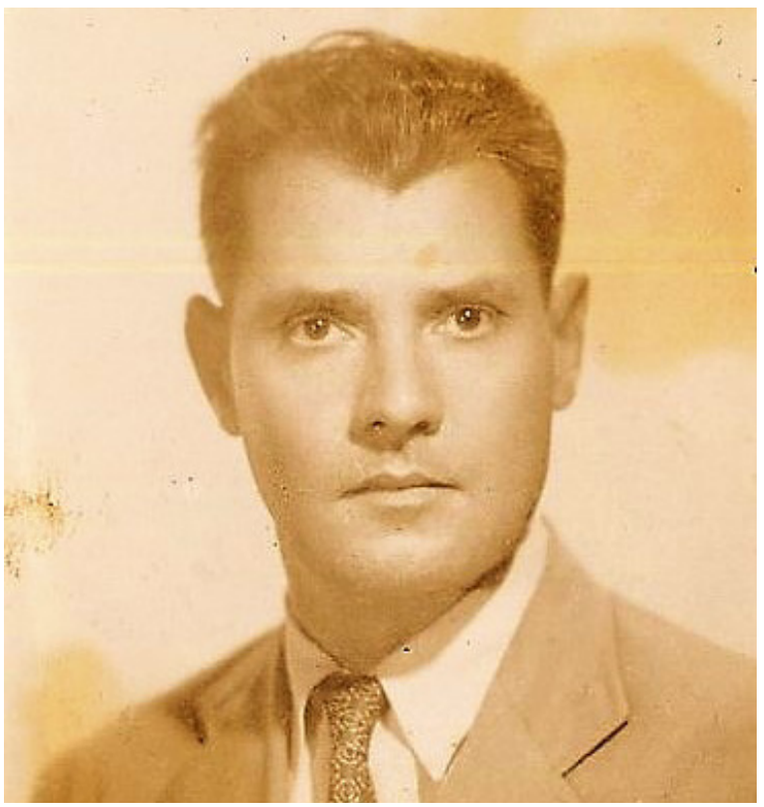


Figura 1. Dr. Francisco Prat Puig hacia 1939.

Francisco Prat Puig, nacido en Cataluña, exactamente en La Pobla de Lillet en el año 1906 (provincia de Barcelona), firmó su Boleta de Inscripción Militar el 19 de octubre de 1936 en Calella, Maresma. Un documento con membrete del Ejército del Este, con fecha del 11 de octubre de 1938, con la mención: «En campaña...», nombra a don Francisco Prat Puig, Miliciano de la Cultura de Batallón, en el Ejército Republicano.[1]

El 26 de enero de 1939 las tropas franquistas tomaron Barcelona, y miles de refugiados españoles cruzaron la frontera francesa buscando asilo. Los refugiados fueron unos 500 000, entre ellos 250 000 milicianos del Ejército Republicano que pudieron entrar aprovechando la apertura de la frontera que duró solo unos días. Así fue como tuvo lugar un éxodo masivo de esos hombres, que gran parte de la prensa francesa llama «los españoles rojos». Un artículo del periódico *Le Matin* del 30 de mayo sugiere que se restituya a Franco los camiones españoles con los refugiados que trajeron. El 3 de abril, después de la toma de Madrid, la prensa anuncia que «la guerra civil española está terminada».

En tal contexto llegó Prat a Francia, como uno entre los miles de soldados republicanos que cruzaron la frontera en condiciones dramáticas en busca de la libertad.

A su llegada a Francia, eran repartidos en varios «campos de concentración», o «campos de refugiados», ubicados en la región de los Pireneos Orientales, especialmente en Argelès, Saint Cyprien, Le Barcarès y Agde, en el litoral mediterráneo francés.

[1] Archivo privado facilitado por la familia del Dr. Prat.

Prat fue uno de los 7 000 refugiados que entraron en el Campo de Agde entre el 13 y el 16 de mayo del año 1939.

II

El Campo de Agde fue creado en marzo del año 1939 para recibir a los milicianos españoles, especialmente a los catalanes.

Ese campamento tuvo una existencia efímera, ya que fue cerrado en el año 1943 y destruido en 1944.

El Gobierno de Francia decidió, desde 1938, la creación de unos campamentos de ese tipo para concentrar a los extranjeros sometidos a una vigilancia permanente. Como sabemos, después de la toma de Barcelona, una multitud de civiles salvaron la frontera francesa para huir de la represión franquista. Este primer éxodo tuvo lugar entre el 27 de enero y el 9 de febrero. En febrero, Francia permitió la entrada del Ejército Republicano español: fue un éxodo militar impresionante, pues se estima que unos 250 000 milicianos españoles entraron en Francia de esta manera en pocos días.

El 28 de febrero el general francés Ménard decidió la creación del Campamento de Agde, previsto para recibir a unos 20 000 milicianos.

Agde era entonces un poblado de 9 000 vecinos. Ese puerto pesquero abierto al Mediterráneo, con actividad de producción vitícola, tenía una Municipalidad socializante favorable al Frente Popular. La implantación del campamento se hizo a unos 800 metros del centro de la ciudad, entre la vía del ferrocarril de Burdeos a Lyon al Norte, y la Carretera Nacional n.° 112 al sur, en una meseta volcánica dominada por una loma llamada el Mont Saint Loup, de la cual habla con frecuencia Prat en sus informes.

El campamento ocupaba un área de 30 hectáreas. Los primeros refugiados llegaron el 28 de febrero, el mismo día de su creación, lo que supone que tuvieron que hacerlo todo en condiciones muy precarias. Se construyó entonces el Campo n.° 1. Después, en mayo, se construyeron los campos n.° 2 y n.° 3, para enfrentar la llegada de más de 7 000 hombres en pocos días. Esto se hizo en el marco de un ambiente de gran tensión político-social en Francia y en la región: en efecto, la prensa de derecha desencadenó una campaña de oposición muy violenta en contra de los "rojos", que se presentaban como peligrosos para la seguridad civil y, por lo tanto, como "indeseables" en el territorio nacional. Sin embargo, los testimonios de la época insisten en el comportamiento muy solidario de los vecinos de Agde.

Para hospedar a los refugiados, se construyeron una serie de barracas. La construcción fue asumida por la mano de obra militar francesa con la participación muy activa de los mismos refugiados. El alto mando del Campamento estaba bajo la responsabilidad de un Jefe de Escuadrón del Ejército francés. Hasta fines de julio, el Comandante del campo fue el Jefe de Escuadrón Georges Benoît-Guyod, quien se convirtió en un amigo muy sincero de Francisco Prat, y de forma más general, en un

ardiente defensor de la dignidad y de los intereses de los refugiados españoles.

Hombre de deber y de cultura, Benoît-Guyod escribió y publicó, además de dos crónicas importantísimas sobre las actividades arqueológicas de Prat (a las cuales nos referiremos más adelante), un artículo muy detallado sobre la vida cotidiana en el campamento de Agde. Este artículo de varias páginas apareció en la revista parisina Le Monde Illustré, Miroir du Monde (con fecha del 25 de agosto de 1939, n.° 4258).

Este texto constituye un testimonio de alto valor acerca de la vida de los refugiados que compartió Prat durante seis meses aproximadamente. El autor se refiere con mucha humanidad a:

> Esos hombres, jóvenes en su mayoría, ya que su edad mediana oscila entre 20 y 35 años, ya no son los refugiados miserables que nuestras poblaciones vieron llegar errando por los caminos, agotados bajo la carga de sus mochilas, con la cara demacrada y la barba sin afeitar, con la mirada febril que expresaba a menudo la terrible humillación de la retirada obligada.[2] (Guyod, 1939).

Por él, sabemos que 25 000 hombres vivían en el campamento de Agde, desde el 15 de mayo. Un cuerpo militar francés vigila ese conjunto humano que consta de 150 barracas. Se han construido unas cocinas y una enfermería. Se tuvo que instalar con mucha dificultad un sistema de abastecimiento de agua, para el cual, al principio, se desinfectó la pipa de un camión de gasolina con el objetivo de transportar agua. Fueron instalados también un servicio de correo y una comisaría de policía. Los internados eran sometidos a una disciplina militar, nadie podía salir del recinto del campamento sin permiso excepcional. Sin embargo, se estableció un locutorio donde, los que tenían familia o amistades, podían recibir visitas.

Cada barraca medía 40 metros de largo y 6,50 metros de ancho. Un informe de Benoît-Guyod dirigido al Prefecto señala que la fabricación de cada barraca tenía un costo de 25 800 francos, lo que era un precio muy barato, puesto que representa solamente el precio de los materiales, al no preverse ningún gasto de mano de obra, garantizada totalmente por los militares franceses y los mismos refugiados españoles.

Con sus paredes de tablas, sus techos de cinc, la precariedad de la higiene, con sus literas de tablones donde dormían centenares de hombres sin la menor privacidad, esos barracones solo permitían una existencia muy rudimentaria con disciplina militar. La barraca tipo que aprendieron a fabricar los mismos refugiados (ha sido reproducida en sus menores detalles por el investigador de Agde Josep Vilamosa y se ha podido ver en varias exposiciones), se hacía bajo la dirección de los zapadores franceses. Estaban hechas con tablones y vigas de madera cubiertas con chapa ondulada galvanizada. Al interior, a cada lado,

[2] B. Guyod. «Le problème d'Agde». *Le Monde Illustré*, Miroir du Monde, 1939.

había un entarimado de dos niveles para el descanso de 250 hombres allí hacinados. El acceso se hacía por dos puertas en cada extremidad con un pasillo central, sin ninguna otra salida ni ventana.

A pesar de estas condiciones, los mismos refugiados, con la comprensión de las autoridades, trataron de mantener siempre una vida decente. La actitud comprensiva de las autoridades francesas constituyó un factor patente y decisivo. En efecto, la policía se quejaba de esta forma de benevolencia hacia los internados. Así se evidencia en una carta del Comisario de Policía de la ciudad de Agde, con fecha del 10 de junio, dirigida al Subprefecto de Béziers; en esta se queja de las autorizaciones demasiado frecuentes que se otorgan a los refugiados para que puedan salir del recinto y ejercer determinadas actividades. En este contexto de desconfianza de la policía, se puede apreciar en su justa medida la confianza y el respeto que Prat supo ganarse de parte del Comandante del Campamento.

Figura 2. En el centro Dr. Francisco Prat Puig, junto al comandante Benoît-Guyod y otros prisioneros del Campo de Agde.

Una parte de los refugiados se dedicaron a organizar en el campamento actividades culturales o deportivas. Se impartieron clases de francés y de inglés. La colección de dibujos de uno de ellos, Kery-Arthur Escoriguel, permite darnos cuenta concreta de esos momentos de la vida en el campamento. Gracias a la colaboración de Josep Vilamosa, disponemos de una serie de dibujos de Escoriguel (exrefugiado del Campo de Agde al mismo tiempo que Prat, quien llegó posteriormente a recibir el Gran Premio de Dibujo de Roma), además de una serie de fotos del año 1939.[3]

Por otra parte, el artículo de Benoît-Guyod en Le Monde Illustré está ilustrado con dibujos realizados por refugiados del campamento. Benoît-Guyod insiste en "una élite ilustrada, de intelectuales españoles", que se dedica a crear talleres de pintura, dibujo, música, danza, idiomas, etcétera.

Algunos artesanos y artistas refugiados dejarían su huella artística en la ciudad de Agde, puesto que entre otros se encuentra el decorado del cielo raso del Ayuntamiento de la Ciudad, que se puede admirar hoy todavía. El Comandante Benoît-Guyod enfatiza las actividades arqueológicas de «un refugiado español, Francisco Prat Puig, con un grupo de sus coterráneos».

Al llegar al campamento, Prat fue enviado al servicio de Enfermería. Allí fue donde conoció

[3] J. Vilamosa. «Sobre el campamento de Agde», 2004.

a Raymond Aris, farmaceútico de Agde. Ambos compartían una verdadera pasión por la arqueología: Aris le habló a Prat de las primeras excavaciones realizadas en los vestigios de la ciudad griega de Agathê. Y Prat le propuso en seguida la organización de una campaña de excavaciones, aprovechando la gran mano de obra disponible en el campamento. Aris acogió la propuesta con entusiasmo; ambos la sometieron al Comandante del Campamento, quien los apoyó en todas sus posibilidades.

III

Desde hacía mucho tiempo, los historiadores y arqueólogos de la región se planteaban la cuestión de la identidad exacta de la ciudad antigua de Agde. Se hablaba de la época griega, cuando la antigua Agathê era una de las cinco colonias fundadas por los griegos a partir de la colonia madre de Phocea (Marsella), según un arco desde Niza hasta Ampurias en España. Los vestigios de la antigua ciudad griega quedaron identificados en los años 1938 y 1939. El promotor y animador de las excavaciones era Raymond Aris, el farmaceútico de Agde, quien se dedicaba a esas investigaciones en sus horas libres. Fue precisamente en estos momentos cuando se produjo la creación del campamento y la llegada inmediata de los refugiados españoles.

El área de las investigaciones se presenta así, según los términos del propio Prat:

> Es un macizo bajo de piedra volcánica, que se extiende hasta el Cabo de Agde, antigua corriente volcánica, que entraba antiguamente en el mar en forma de península, y que tuvo, en su parte sur, un magnífico puerto natural unido hoy a un continente por los aluviones del río Hérault. Testigos de esta formación aluvial son los estanques que existen hoy en Ambonne, al Norte de la antigua península, así como el de Luno al Sur.[4]

El erudito de Agde, Raymond Aris, con un colaborador llamado el señor Claustres, pudo confirmar la existencia y el asentamiento de la ciudad griega de Agathê Tyde dentro del mismo recinto de la ciudad actual.

Después de la instalación del campamento de refugiados españoles (marzo de 1939), se formaron cuadrillas encargadas de diversas faenas necesarias para la vida cotidiana, como la construcción de calzadas para las calles dentro del campamento. Con este objetivo, buscaron materiales hurgando en las ruinas antiguas de Embonne. Las antiguas murallas estaban de esta manera seriamente amenazadas, y fue justamente cuando intervino un simple soldado del Ejército republicano refugiado en el campamento, llamado Prat Puig.

Había llegado al lugar el 15 de marzo; era un joven profesor catalán de 32 años, movilizado desde hacía un año en el Ejército. Desde su adolescencia, había investigado sistemáticamente (durante unos 15 años) en los vestigios dejados en su provincia catalana

[4] F. Prat Puig. *Rapport du Village Ibérique de la Clape près d'Agde*, 1939.

por los Iberos, el pueblo más antiguo conocido en este territorio. Los Iberos, nacidos en la cuenca del río Iber (actualmente el Ebro) dominaron toda la Península hasta la Aquitania (Celtiberos). Se conoce un primer período indígena, un segundo con la llegada de los fenicios y el tercero con la influencia del arcaismo griego (s. XV hasta s. V ante J.C.).

Prat entró inmediatamente en contacto con Raymond Aris, cuando estaba visitando la enfermería del campamento para buscar los medicamentos necesarios, y ambos le pidieron al Comandante del campamento, el Teniente Coronel Benoît-Guyod, el permiso para que Prat pudiera salir del recinto y visitar con él los vestigios arqueológicos.

Después de la primera visita, Francisco Prat fue a ver al Comandante y le declaró:

> Unos autores antiguos, yo lo sé, expusieron que aquí existían, cerca de Agde, unas ruinas griegas, ligures o fenicias. Yo afirmo que se trata de una ciudad ibérica, y expondré las pruebas en un informe, en cuanto me proporcionen los medios necesarios para realizar algunas excavaciones.

Agregó que se proponía, además, estudiar las relaciones entre ese pueblo ibérico y Agathê, la ciudad griega ya localizada por Raymond Aris.

El Comandante del Campamento le otorgó los medios solicitados y Prat obtuvo los permisos para salir del campamento, con treinta refugiados españoles escogidos por él. Con esa mano de obra, emprendió unos desmontes y excavaciones sistemáticas que se prolongaron durante todo el mes de abril y la primera quincena de mayo, lo que le permitió redactar y entregar un informe, escrito por él en francés, titulado *Rapport du Village Ibérique de la Clape près d'Agde, par Prat Puig (François), Professeur de Géographie et d'Histoire au Lycée de Mataró (Espagne)*. Este informe, de 17 cuartillas, llevaba la fecha del 15 de mayo de 1939 con la firma de F. Prat Puig.

El texto, que sería el primero, puede resumirse de la manera siguiente:

> Hace veinte y cinco siglos, la región del Cabo de Agde formaba un magnífico puerto natural, hoy unido al continente por los aluviones del Hérault. Una tribu de Iberos se estableció cerca del puerto y edificó una ciudad cercada de unas murallas fortificadas. Lo que se observa hoy son los restos de dicha ciudad. Los vecinos necesitaban el acceso al mar para poder exportar los productos de su actividad, es decir, la fabricación de ruedas de molinos de mano. En efecto, se encontraron, en todos los lugares del yacimiento, un gran número de esos molinos de mano, que son muelas hechas todas de piedra volcánica. Además, eran idénticas a las que se encuentran en las estaciones ibéricas de Cataluña, estas traídas probablemente de Agde por vía marítima.[5]

[5] F. Prat Puig. *Rapport du Village Ibérique de la Clape près d'Agde*, 1939.

El examen minucioso de las construcciones permite distinguir murallas y muros, con un ancho de 1,90 m a 2,25 metros. El tamaño de las piedras empleadas, así como las técnicas constructivas, se pueden observar de un modo idéntico en Cataluña. Prat añadía que el plan de las murallas denotaba un conocimiento del arte de las fortificaciones.

Al interior, se encontraban unas salas, una cisterna con agua, una torre circular cuya técnica, según Prat, es característica del arte de los Iberos. Allí observó también piezas de alfarería: fragmentos de ánforas características del arte ibero-griego. Todos estos datos, presentes por primera vez en el informe de Prat del 15 de mayo, se encuentran resumidos en un artículo escrito por el Teniente Coronel Georges Benoît-Guyod y publicado en *Le Journal des Débats*, el 21 de junio de 1939, bajo el título: El problema de Agde.

El área explorada por Prat y Aris con sus cuadrillas de refugiados españoles se extendía por unos 6 000 metros cuadrados, y Prat terminaba su informe escribiendo que:

> Las autoridades francesas del campo de refugiados españoles de Agde me encargaron desarrollar las investigaciones sobre este pueblo. Tengo la esperanza de que estas investigaciones ofrecerán unos resultados tan interesantes para el estudio del pueblo como para la historia de Agathê y de sus relaciones.

Efectivamente, una segunda fase de excavaciones fue emprendida en mayo. Según las notas escritas por el propio Prat, esto fue posible «gracias a la entusiasta ayuda del jefe del campo, G. Benoît-Guyod, colaboración ferviente del arqueólogo R. Aris y abnegación de los 35 refugiados que forman el campo de excavaciones». (Este texto escrito a mano lleva el título de *Conclusiones provisionales*, sin fecha).

Bajo la dirección de Prat, el grupo de refugiados sacó a la luz una serie de muros, de recintos, de torres, que dan una idea interesante, aunque incompleta, de un conjunto construido. Pudieron recoger una gran cantidad de fragmentos de cerámica galo-romana «mezclada a tipos anteriores», y que van predominando conforme aumenta la profundidad de las excavaciones. Prat estimó que «la técnica de los muros, la industria de molinos y el hecho de que el fondo de cerámica (es) exclusivamente anterior a la galo-romana, me permiten concluir (...) que este conjunto es anterior a la conquista romana» (*Conclusiones provisionales*).

Después se investigó en la zona situada al suroeste del poblado, hacia la costa marítima. Se abrieron trincheras dentro de unos montículos evidentemente artificiales, y aparecieron muros y fragmentos de cerámica, además de varias muelas de piedra. Pero, sobre todo, lo más interesante fue el descubrimiento de dos tumbas, especialmente una tumba de incineración en forma de «un arco ogival invertido». Las demás tumbas estaban destruidas por la explotación de una cantera de basalto del siglo XVII. Sin embargo, Prat y Aris se declararon convencidos de que allí se encontraba una necrópolis.

Prat entregó sus notas al Comandante Benoît-Guyod quien, sobre esta base, redactó y publicó sus dos crónicas en *Le Journal des Débats* bajo el título genérico «Le problème d'Agde» (21 de junio y 14 de agosto de 1939).

Este alto oficial francés estaba tan convencido de la importancia de las investigaciones dirigidas por Francisco Prat que escribe el 10 de junio una carta al Prefecto de Montpellier, para que autorice a Prat a hospedarse y comer en la ciudad «para que pueda continuar las investigaciones con suficiente serenidad». El Prefecto contestó que ese privilegio no podía ser considerado antes del viaje por Agde que debía hacer el Presidente de la República. Como señalamos anteriormente, se consideraban peligrosos muchos refugiados españoles y se temía mucho entonces por la seguridad del Presidente.

Sin embargo, el profesor Albert Grenier, titular de la Cátedra de Arqueología en el Collège de France (la más alta institución científica del país), puesto al tanto de las investigaciones de Prat, había escrito el 31 de mayo que el señor Prat Puig era «un excelente arqueólogo, atento y muy actualizado». De acuerdo con un profesor de la Universidad de Montpellier, el Profesor Bon, él proponía la clasificación de la meseta de la Clape como sitio arqueológico oficial (gracias a las actividades de Prat), y expresaba el deseo de que prosiguieran las investigaciones, con R. Aris como responsable local, y Prat Puig como jefe de las excavaciones.

Sin perder más tiempo, Prat reunió las condiciones necesarias, y emprendió una tercera fase, sita esta vez en el corazón de la ciudad de Agde. Un año antes, en 1938, se había procedido allí al descubrimiento de dos sarcófagos junto a un muro de la iglesia San Andrés de Agde. Con su cuadrilla de trabajadores escogidos por él en el campo de refugiados, Prat emprendió un plan completo de excavaciones en el patio de una escuela católica, la «Institución Notre-Dame», al lado de la iglesia. Sobre el resultado de las investigaciones, disponemos de tres cuartillas de notas manuscritas de puño y letra de Prat (35 notas), en las cuales él establece una nomenclatura muy precisa, ilustrada a veces por dibujos, de los hallazgos efectuados en dicho lugar. Se trata fundamentalmente de tumbas cristianas de los primeros siglos de la cristiandad. Pero un hallazgo más antiguo fue el de dos tumbas del siglo II antes de J.C.: contenía las cenizas del difunto dentro de un gran vaso protegido por fragmentos de alfarería. Esto demostró que un cementerio griego se encontraba en ese mismo lugar, y que el cementerio cristiano lo había ocultado. Prat realizó un plano completo de todas las tumbas localizadas, hecho también a mano. Para los autores de la época, el lugar quedaría como el «cementerio visigodo». Con estos términos también se refiere a él Benoît-Guyod en su crónica de *Le Journal des Débats*, así como en la correspondencia privada que intercambia con Prat.

Estas notas llevan una fecha: la de septiembre del año 1939. Sin embargo, todo parece indicar que ya por esa fecha, Prat se había trasladado a otro lugar con su equipo de cavadores, puesto que, en una

carta del 24 de agosto, Benoît-Guyod le pregunta a Prat acerca de su «investigaciones de Notre-Dame du Grau».

Sobre este lugar, distante de unos 2 o 3 km del centro de la ciudad y unos 4 km del Campo de Refugiados, Prat estuvo investigando entre la segunda quincena de agosto y los primeros días de septiembre. Pero no pudieron llevar a cabo las investigaciones. Raymond Aris reporta que vaciaron algunos sótanos e identificaron el coro de la iglesia del siglo XVI, tal vez un vestigio de la iglesia primitiva del siglo VI. Pero se acercaba la Segunda Guerra Mundial, que interrumpía las actividades. El momento de la salida de Francia había llegado para la mayoría de los refugiados españoles.

IV

Indudablemente, las personas que desempeñaron un papel decisivo en las actividades de Prat en Agde fueron Georges Benoît-Guyod y Raymond Aris. El primero, como lo dijimos, era un oficial de una gran cultura, escritor, con amistades en los medios intelectuales de la capital. Con su cultura, su curiosidad intelectual y su sentido de las relaciones humanas, fue capaz de entender enseguida que Prat era un hombre excepcional. El contacto entre el joven profesor catalán refugiado y el Comandante del Campamento, a pesar de las duras condiciones y de la presencia de miles de refugiados, fue inmediato, y constituyó el inicio de una complicidad y de una correspondencia impregnada de una alta estima y hasta de amistad. Cada vez que le fue posible, Benoît-Guyod actuó para hacer más llevaderas las condiciones de vida y facilitarle a Prat la mano de obra y la ayuda material que necesitaba para realizar las excavaciones.

No se limitó a eso su apoyo, puesto que quiso divulgar enseguida los primeros resultados de las investigaciones de Prat, aprovechando sus amistades en la dirección de *Le Journal des Débats* (junio y agosto). Este periódico, dirigido por Etienne de Nalèche, a quien menciona Benoît-Guyod en una de sus cartas a Prat, como uno de sus amigos, era un periódico muy tradicional, gubernamental, diplomático y académico. Considerado como «periódico de notables» se destacaba, sin embargo, por sus posiciones originales en política exterior (por ejemplo, acerca de la cuestión de los refugiados españoles), y la calidad de sus colaboradores, como el propio Benoît-Guyod). En agosto de 1939, algunos días apenas después del segundo artículo sobre las excavaciones de Prat, se instaura la censura en Francia, unos días antes de la declaración de guerra. Le Journal des Débats, como casi todas las publicaciones periódicas, tuvo que refugiarse en la ciudad de Clermont-Ferrand (1940).

El mismo Benoît-Guyod escribe en sus cartas a Prat que el público informado acogió esos dos artículos de forma muy favorable, y el 24 de agosto le comunica a Prat su intención de redactar un tercer artículo sobre las investigaciones del «cementerio visigodo» y de «Notre-Dame du Grau». Sin embargo, la guerra impidió que se concretaran esos propósitos.

Desde los primeros tiempos, él habló de las investigaciones de Prat al profesor Albert Grenier, figura eminente del Collège de France. Este, fundado por François I en el siglo XVI, se llamó sucesivamente College du Roy, College Royal, College Imperial bajo Napoleón, y finalmente College de France. Sus cátedras cubren todas las ramas de los conocimientos universales y los titulares son nombrados por el Jefe del Estado. Es el establecimiento de mayor prestigio en Francia.

El Profesor Grenier le respondió de forma muy positiva el 31 de mayo. Al enfatizar las cualidades excepcionales de Prat como arqueólogo, precisando que ya conocía de sus trabajos anteriores sobre un acueducto romano en España, no dudó en afirmar que Prat, con sus investigaciones, «sirve a Francia». Albert Grenier quería, además, promover la continuación de las excavaciones y simultáneamente solicitar la inscripción como Monumento Histórico de los vestigios identificados por Prat.

En cuanto a Raymond Aris, farmacéutico de Agde, ya sabemos que conoció a Prat a su llegada al Campo de Agde:

> Tuve la oportunidad de recibir a unos enfermeros, entre los cuales se encontraba Francisco Prat Puig, profesor del Liceo de Mataró, y arqueólogo. Apenas trabamos amistad y nos enteramos de nuestros trabajos respectivos, cuando decidimos pedir al Comandante del Campamento la autorización de formar un grupo de voluntarios para realizar unas investigaciones arqueológicas en Agde.

Raymond Aris continuó sus investigaciones y actividades y publicó numerosos artículos sintéticos, formando incluso a muchos jóvenes arqueólogos. Publicó un largo artículo, en el cual expone la contribución de los refugiados españoles y de Prat en la arqueología de Agde. Trabajó constantemente con Prat y, a propósito de los resultados de las excavaciones de la primera etapa, escribió: «Prat fue el primero en encontrar una explicación válida». También enfatiza en las excavaciones dirigidas por Prat en el cementerio visigodo de la ciudad. Posteriormente R. Aris, en los años sesenta, fue promotor de la arqueología subacuática. En 1964, el equipo de buzos trajo a la superficie un bronce griego, llamado «El Efebo» por Aris. Presidente de Honor del grupo de Investigación Arqueológico de Agde, pionero de esta especialidad, R. Aris murió en 1997. Autor de muchos artículos, contribuyó de manera decisiva a la formación de los jóvenes. Una calle de Agde lleva hoy su nombre, desde diciembre de 1998. El Decreto Municipal que crea la Calle Raymond Aris dice que este «en 1939 conoció a un arqueólogo catalán, el profesor Prat Puig, refugiado en el Campo de Agde, quien lo inició en la arqueología».

Ahora bien, nos parece que, para el mismo Prat, esa experiencia de Agde en Francia tuvo una gran significación, como la tuvo para la comunidad francesa de la ciudad. La carta del Alcalde de Agde dirigida al Encargado francés de Negocios en Cuba (con fecha del 20 de septiembre de 1939) lo

atestigua con creces, pues este alto representante de la Municipalidad, tomando en cuenta las circunstancias trágicas de la declaración de guerra y de la amenaza de los nazis a Francia, asegura que Prat era «un ardiente e inteligente amigo de Francia y en las horas presentes, el señor Prat presta a nuestra causa en los medios refugiados servicios grandísimos». Y agrega el Alcalde: «Debiendo partir para Cuba, el señor Prat me comunica su propósito de seguir en su nueva residencia sirviendo a una causa que aprendió a amar más conociéndola mejor». Termina su carta afirmando que Prat «merece toda confianza».

Le queda, a la comunidad científica de Agde, reconocer y valorar debidamente los aportes de Prat en las investigaciones arqueológicas locales. Está mencionado su trabajo en el Mapa arqueológico de Galia (CAG 34/2 – 92 a* 004 H), pero la contribución global de Prat con su grupo de refugiados españoles merece un homenaje y un informe sintético especial, que hemos sugerido a las autoridades civiles y científicas de Agde. Lo aceptaron con gran entusiasmo y, en diciembre del año 2005, se realizó exitosamente en Adge una semana de homenaje a Prat, con la presencia de la Consejera Cultural de la Embajada de Cuba en Francia, Yolanda Wood Pujol, profesores cubanos, el alcalde, las autoridades de Agde, José Vilamosa, la población de esa hermosa ciudad mediterránea y el autor de este trabajo.

En cuanto al propio Prat, nos parece que las experiencias francesas en Agde fortalecieron en él definitivamente su vocación de arqueólogo. En el prólogo «Al lector» de su obra *El prebarroco en Cuba...*, redactado en noviembre de 1946, pocos años después, Prat escribía:

> En 1939, la fuerza de tantas circunstancias adversas interrumpió mis actividades profesionales y mi vocacional dedicación a la arqueología.
>
> Sumida toda Europa en la Segunda Guerra Mundial, abandonando en Francia la región de Agde, donde pude establecer una efímera continuación de trabajo, practicando la excavación de un poblado ibérico y de una necrópolis visigoda, fui hospitalariamente acogido por este país (se refiere a Cuba).[6]

Figura 3. El alcalde de Agde, junto a Yolanda Wood, Consejera Cultural de la Embajada de Cuba en Francia (2005), en la inauguración del Square Francisco Prat Puig, en el sitio que ocupó el antiguo campamento de refugiados españoles.

[6] F. Prat Puig. *El prebarroco en Cuba. Una escuela criolla de arquitectura morisca*, 1947.

Figura 4. El profesor Jean Lamore, organizador del homenaje al Dr. Francisco Prat Puig, junto al alcalde de Agde, en el momento de depositar una ofrenda floralen su honor.

Figura 5. Square Francisco Prat Puig, en el sitio que ocupó el antiguo campamento de refugiados españoles y en honor a su labor como arqueólogo e historiador.

Refiriéndose a la empresa que se asignó con *El prebarroco en Cuba...*, la califica de "trabajo arqueológico". Más adelante, al exponer su método, habla de "enfoque arqueológico" y pone de exergo el epígrafe siguiente, citando a Solón: «Todo lo natural es simple, una vez conocido. Pero lo más difícil es llegar a la percepción inteligente de la invisible medida».

Consideraba la arqueología como una parte de la etnología, en el sentido de ciencia que abarca todas las manifestaciones de la vida y rige la personalidad de las colectividades.

En 1946 se acercaba a las corrientes más modernas de la metodología de la historia, en su concepto más amplio y multidisciplinario.

La experiencia francesa en medio de aquellas circunstancias particularmente trágicas, a pesar de su brevedad, constituyó para él, después de sus investigaciones como joven docente en Cataluña, un momento decisivo en la formación de su personalidad espiritual y científica, como francófilo y arqueólogo.

Referencias

Guyod, B. «Le problème d'Agde». *Le Monde Illustré*, Miroir du Monde, agosto de 1939, 4258 edición.

_____. «Le problème d'Agde». *Jounal de débats*, 21 de junio de 1939.

Prat Puig, F. *El prebarroco en Cuba. Una escuela criolla de arquitectura morisca*. La Habana: Burgay y Cia, 1947.

_____. «Rapport du Village Ibérique de la Clape près d'Agde», mayo de 1939.

Vilamosa, J. «Sobre el campamento de Agde», octubre de 2004.

«Ciencia y Conciencia»: Francisco Prat Puig y la Universidad de Oriente

por David Silveira Toledo

Excepcional profesor, fascinante como figura pública; inolvidable como amigo y, sobre todo, ejemplar como ser humano; Francisco Prat personifica con legítimo orgullo el lema de Ciencia y Conciencia de la Universidad de Oriente. En esta universidad el sabio catalán fue acogido con cariño por colegas y estudiantes y aquí brilló por su talante y singularísima manera de amar, estudiar y admirar el patrimonio cultural de esta tierra.

En las aulas del recién fundado centro académico el profesor obtuvo cátedra por su innegable sapiencia, y más allá del recinto universitario, en la ciudad de Santiago de Cuba, fue puntal heroico para reconstruir y conservar el patrimonio. Aquí obtiene el peregrino el sosiego necesario para el estudio, la investigación y el coleccionismo de obras de arte, y en el Reparto Las Flores, del mítico y celebrado poblado El Caney, construye su infranqueable atalaya, en la que disfruta su huerto y la calma que invita al descanso.

A pocos kilómetros de su hogar la ciudad siempre lo esperaba cargada de colores, bullicio, vendedores ambulantes, iglesias de estirpe soberbias y casas solariegas enclavadas en lomas sinuosas. Subyugante, atractiva, sempiterna; Santiago lo acoge y lo protege, y a ella se integra rápidamente para corresponderle con un sentido de fidelidad ejemplar. En los predios de la otrora villa fundada por Velázquez se hizo respetable e imprescindible como personalidad de la cultura.

Para Prat el vínculo entre universidad, ciudad y sociedad resultaba indisoluble. Por eso representa ejemplarmente el devenir de una generación de intelectuales que supo encauzar y materializar uno de los mayores retos de la historia cultural de esta urbe: la génesis de una nueva universidad, sueño anhelado desde 1722 cuando se fundara el Colegio Seminario San Basilio Magno, antecedente pionero de la educación superior cubana.

Figura 1. 1949 Edificio Joaquin Castillo. Imagen: Cortesía del Dr. David Silveira Toledo

Pero no sería hasta el 10 de octubre de 1947 que se inaugurara la Universidad de Oriente, bajo la égida del Dr. Felipe Salcines Morlote como primer Rector. Después de enconadas luchas por su oficialización y reconocimiento, pronto llegarían a exhibirse

resultados notables en ámbitos docentes, científicos y extensionistas, lo cual enaltecería la labor heroica de profesores y trabajadores de esta joven entidad educativa. El mismo profesor Salcines definiría el difícil reto asumido con esta simbólica frase: «surgimos a la vida con la pobreza como escudo y como arma la voluntad».[1]

Figura 2. El rector Salcines firma el primer título universitario. Imagen: Cortesía del Dr. David Silveira Toledo

[1] Discurso de salutación del Sr. Presidente del Consejo Directivo de la Universidad Dr. Felipe Salcines Morlote, pronunciado en la Ciudad de Santiago de Cuba, el 10 de octubre de 1947, en el acto de inauguración de la Universidad de Oriente, y apertura del curso académico 1947-1948. Editorial Arroyo, Pio Rosado n.o 455, Santiago de Cuba, p. 11.

Con prontitud esta Alma Mater alcanzaría una personalidad propia dentro del ámbito académico cubano gracias al talento desplegado en sus aulas por figuras como: Felipe Martínez Arango, Max Figueroa Araujo, Pedro Cañas Abril, Roberto Soto del Rey, Francisco Martínez Anaya, Aurelio de la Vega; Regino Boti León, José Antonio Portuondo, entre otros. El recién fundado recinto académico no dudó en abrir sus puertas a profesores extranjeros, muchos de ellos españoles republicanos como Juan Chabás, Herminio Almendros, Julio López Rendueles, José Luis Galbe, y por supuesto, Francisco Prat Puig; quienes comenzaron estudios prolíferos en el ámbito de disciplinas como la literatura, la pedagogía, la química, el derecho, la arqueología o la historia del arte.

La entidad propició la creación de dos magníficos museos: el de Ciencias Naturales Charles Theodore Ramsden de la Torre (fundado el 26 de noviembre de 1952) y el de Arqueología (inaugurado el 29 de junio de 1953), los cuales demostraban la voluntad del centro por promover, casi desde sus mismos orígenes, la conservación, estudio y protección del patrimonio histórico-cultural y natural de la región oriental de Cuba.

Con una soberbia proyección de futuro fue desarrollado en estos predios un amplio y bello concepto de la Extensión Universitaria, el cual estimuló la práctica de manifestaciones como el teatro, la literatura, la música coral, las artes plásticas o el cine. El Departamento de Extensión y Relaciones Culturales, liderado en sus orígenes por el Dr. Felipe

Martínez Arango, asumió como objetivo supremo difundir la cultura a todos los sectores sociales, lo cual se concretó a través de un entusiasta trabajo de fuerte proyección comunitaria.

La universidad propició un estrecho vínculo con la sociedad, por eso sus alumnos y profesores no se limitaron a cumplir las tareas académicas o científicas que toda entidad educativa requiere; en alianza estrecha, educandos y educadores se convirtieron en promotores genuinos de la ciencia, la cultura, el deporte, la filosofía, la historia y la economía. Fueron actores de significativo empuje, decisivos para la transformación de la sociedad en una época fundamental para la historia de Cuba.

Figura 3. Edificio fundacional de la Universidad de Oriente (vista actual). Imagen: © Ernesto Caveda de la Guardia

Hoy la Universidad de Oriente resulta una institución benemérita en el ámbito de la educación, la historia y la cultura en Cuba. Como reconocimiento al valor simbólico de su conjunto arquitectónico, a la sostenida labor pedagógica y científica de esta entidad, así como a la presencia en su recinto de relevantes personalidades de la política, el arte y la ciencia; el 24 de marzo de 2021, en solemne ceremonia, fue develada la tarja que declarara a su Conjunto Patrimonial como Monumento Nacional de la República de Cuba.

Este anhelado gesto de gratitud a una entidad que acumulaba casi cien años de rica historia nacional constituía, además, un sentido homenaje a la obra de sus padres fundadores, cuyo monumental empeño en forjar la virtud como valor supremo (en absoluta comunión entre ciencia y conciencia), definió una manera de educar de muy avanzada proyección para su momento histórico y, en especial, para el contexto del Caribe. La universidad de hoy enlaza generacionalmente su destino a esta semilla fundadora, por eso se admira y se venera.

Uno de los pilares de esta gesta fue, sin dudas, el Dr. Francisco Prat Puig, el célebre autor de un libro imprescindible para el estudio de la arquitectura colonial cubana: *El prebarroco en Cuba. Una escuela criolla de arquitectura morisca* (editado en el año 1947); proyectista (junto a los arquitectos Eduardo Cañas Abril y Raúl Arcia Monzón) del simbólico edificio del Ayuntamiento de Santiago de Cuba, ubicado en el Parque Céspedes de esta ciudad; el gestor de la creación del Museo de Ambiente Histórico Cubano

(Casa de Diego Velázquez) y promotor incansable de las investigaciones, estudios y restauraciones del Castillo de San Pedro de la Roca (Castillo del Morro de Santiago de Cuba), hoy Patrimonio de la Humanidad, entre tantas acciones de inmenso valor patrimonial. Pero Prat fue, ante todo, el humilde, afable y carismático profesor de Historia del Arte que, con pasión incontenible, inculcaba a sus alumnos tanto amor a su materia que resultaba absolutamente imposible olvidarlo. Longevo, con una infinita paciencia en el empeño por educar, el maestro formó numerosas generaciones de profesionales de la cultura, en varias ramas (fue profesor de las carreras de Historia, Letras, Filosofía, Arquitectura, Historia del Arte), y todos los que tuvimos el privilegio de conocerlo, de disfrutar sus clases y de trabajar junto a él, nunca olvidaremos su impronta inconfundible y su sabiduría, matizada además por un sentido del humor extraordinario que desafiaba todo tipo de contratiempos.

Una de las actividades más entrañables realizadas durante la Semana de Introducción a la Especialidad, en mis estudios universitarios de la Carrera de Historia del Arte, fue la visita a la residencia del Dr. Francisco Prat Puig en el Reparto Las Flores, del poblado de El Caney. Era un peregrinaje peculiar, sorprendente tanto por el descubrimiento de la persona que residía en la antigua casa, como por el encuentro inusitado con cientos de obras de arte que colmaban este espacio. Aquel reino mágico lo construyó Prat a su imagen y semejanza. A nuestro heterogéneo grupo de jóvenes, procedentes de la mitad oriental de Cuba, nos llamaba mucho la atención su forma de hablar, en la que, desde su ineludible acento catalán, concebía originalísimas expresiones que conciliaban lo popular con lo culto. Y así, en medio del salón de su casa, conversando sin parar, el inteligente comunicador supo encontrar un amplio arsenal de recursos que motivaron en nosotros un genuino interés hacia el estudio del arte y la cultura.

La semilla sembrada en su casa, aquel día, fue cultivada con celo, y creció con ímpeto, al igual que las plantas que engalanaban el jardín de aquella casa de El Caney. Prat fue el símbolo supremo de nuestra profesión, así como el paradigma de lo que aspirábamos a alcanzar en el futuro. Así, junto a sus cientos de periódicos, sus libros desorganizados, sus revistas colocadas al descuido por el piso; cautivados por el embrujo de muebles, pinturas, jarrones, y empequeñecidos en el reflejo opaco del espejo de la gran consola, recibimos la primera gran lección de humildad de este sabio: el saber se comparte.

No hay dudas de que, desde esa jornada, el universo de Prat comenzaría a revelársenos de manera irrefutable. En su espaciosa morada, el maestro contemplaba el tiempo como objeto también coleccionable, y parecía atraparlo con codicia. Para él, la búsqueda de la trascendencia era inexcusable, un hecho heroico que debía abrirse paso a partir de la gnosis. De ahí, su culto al pasado, conjugado con el compromiso ético por aprehenderlo holísticamente.

El maestro no se cansaba de buscar maneras para hacer efectiva la enseñanza de la historia del

arte, su gran pasión. Una vía fundamental era el contacto directo con la obra, el signo que refería y contenía el legado de un tiempo. Como buen arqueólogo, la experiencia que conlleva el empalme con el objeto estudiado implica en sí mismo un recurso insustituible. Prat quería salvar de esta forma las carencias que inevitablemente existían en el estudio de esta disciplina en nuestro contexto, separado por miles de kilómetros de los grandes epicentros del arte occidental. Necesariamente tenía que buscar referentes que ilustraran sus clases, y él supo encontrarlos.

En su búsqueda incansable recopiló piedras, pinturas; grabados, esculturas; jarrones, piezas de artesanía y cuanto objeto valioso hallara. De esta manera conformó un amplio arsenal de bienes que utilizaba para ilustrar sus conferencias y demostrar las tesis expuestas en sus clases. Poco a poco su casa se hizo museo, pero también lugar de acogida para alumnos, estudiosos, especialistas y amantes de la cultura.

Para nosotros, verlo llegar al Aula 35, de la antigua Facultad de Artes y Letras, muy anciano, empinado en su voluntad, remontando las escaleras del edificio fundacional de la Universidad, era como encumbrarse al Olimpo de la historia, bajo el amparo de un protagonista excepcional. Cada uno de sus discípulos tuvo la certeza de su trascendencia, por eso guardábamos con celo las libretas donde atrapábamos sus frases más típicas, atesorábamos los exámenes con sus anotaciones y, sobre todo, conservábamos las bellas dedicatorias que nos regalara en los libros de su autoría.

Como muestra de ejemplar altruismo, el 14 de marzo de 1989 el profesor Prat hizo público su deseo de donar a la Universidad de Oriente su valiosa colección de arte con la finalidad de conformar un Museo docente de temática artística. En el año 1992 se destinarían dos niveles del recién construido edificio Docente III a albergar parte de esta colección. El lunes 13 de abril de dicho año, en acto solemne celebrado en el Salón de los Vitrales de la Plaza de la Revolución Antonio Maceo Grajales, se distinguiría a Prat con la Orden Isabel la Católica, digno reconocimiento a la grandiosa obra desarrollada por este catalán universal.

A pesar del esfuerzo desplegado por la dirección de la universidad por conformar con urgencia el museo de arte, el local designado no pudo contar con las condiciones adecuadas para el montaje, climatización e iluminación de las piezas expuestas. El edificio tampoco pudo alojar en sus predios toda la colección, por lo que permanecía en su casa el 70 % de las obras donadas.

En las duras condiciones del denominado Período Especial (1993-2002) se desarrollaron valiosas iniciativas para proyectar el museo y valorizar su colección. Anexo a esta joven entidad fue ubicado el Departamento de Historia del Arte, lo que permitió un estrecho vínculo con el alumnado de esta carrera, así como la conformación de un Grupo Científico Estudiantil que inició valiosos estudios sobre las piezas. En agosto del año 1993, en mi condición

de recién graduado en adiestramiento laboral, fui designado como responsable de esta entidad, lo que constituyó una valiosa experiencia para mi vida docente-investigativa.

Ilustres visitas fueron recibidas en esta sede. Personalidades de la política, de la cultura; diplomáticos, académicos, así como estudiantes nacionales y extranjeros, ponderaron el valor de la colección y exhortaron a desarrollar futuros estudios sobre esta. En este contexto fueron memorables las Jornadas de la Carrera de Historia del Arte, las Actos de Defensa de los Ejercicios de Culminación de Estudio, las celebraciones de los últimos cumpleaños del Dr. Prat, así como la realización de exposiciones de artes plásticas de afamados maestros, como Antonio Ferrer Cabello, José Loreto Horruitiner o José Julián Aguilera Vicente.

Figura 4. Inauguración del Centro Cultural Francisco Prat Puig en el local restaurado del antiguo Seminario San Basilio Magno

El 24 de diciembre del año 1993 tuvo lugar en los predios de este museo la presentación a la comunidad universitaria del mural de la fachada del edificio del Rectorado, proyecto realizado por artistas alemanes y cubanos. Fui testigo, durante esos años, del fortalecimiento de la Carrera de Historia del Arte, así como del incremento de sus vínculos con entidades laborales del ámbito de la cultura, tanto de la ciudad, como de la región oriental de Cuba.

En el año 1997 la Oficina del Conservador de la Ciudad de Santiago de Cuba decidió apoyar a nuestra Alma Mater en la reubicación de las piezas de la colección Prat. Con la firma de un convenio bilateral de colaboración, se aprobaría el traslado de las piezas a los locales de dicha entidad en calidad de depósito. De esta manera se propiciaría un mejor acceso a esta, tanto de estudiantes, profesores e investigadores, como de la población en sentido general, favorecido además por el privilegiado contexto en el cual se encuentra; aledaño al Parque Céspedes y contiguo a dos edificios representativos de la obra de Prat: el Museo de Ambiente Histórico Cubano y el Ayuntamiento de Santiago de Cuba. Un hecho simbólico se añadía como valor agregado: el museo estaría ubicado en el ámbito del antiguo Seminario San Basilio Magno, semilla de los estudios universitarios en Santiago de Cuba.

Esta propuesta, aprobada con entusiasmo por el Dr. Prat al final de su vida, posibilitaría materializar el traslado de todas las piezas donadas por el maestro hacia un local apropiado para su exhibición y conservación. Finalmente, el 1 de agosto del año

2003, ante la presencia de las máximas autoridades políticas y de gobierno de la ciudad de Santiago de Cuba quedaba inaugurado el Centro Cultural Francisco Prat Puig.

Hoy nos toca actuar rápidamente en el rescate y conservación de esta colección de arte, única en Cuba. Este propósito ha sido defendido por el Departamento de Historia y Patrimonio de la Universidad de Oriente, empeñado en desarrollar acciones que dinamicen la puesta en valor de este conjunto. Muy loable ha sido la reciente colaboración brindada por la Consejería Cultural de la Embajada de España en Cuba y el Centro Educativo Español de La Habana, mediante la cual se ha podido coordinar esfuerzos de investigadores de diversas latitudes para investigar las piezas de la sección «Arte Antiguo» con rigor y profundidad. Confiamos en que esta valiosa iniciativa sirva como punto de partida para que puedan gestarse nuevas acciones de visibilización y preservación de este singular conjunto patrimonial; una tarea tan necesaria en el empeño de la Universidad de Oriente por difundir, promover y divulgar el entrañable legado del maestro.

El 28 de mayo de 1997 el insigne profesor de generaciones partía al devenir de los tiempos. Pero ya Prat se había hecho inmortal a través de su colosal obra, la cual nunca podrá ser olvidada. Sus libros, sus conferencias, sus palabras, los monumentos arquitectónicos restaurados y, sobre todo, su imponente labor educativa desplegada en las aulas de la Universidad de Oriente, mostrarán a generaciones de cubanos el excepcional talento de este catalán que entendió la cultura como derecho de todos. En este sentido, Prat continua siendo un insigne paradigma que aun hoy, nos indica rumbos en la interpretación y salvaguarda del patrimonio cultural. Por eso, sus cientos, miles de discípulos, sentimos la responsabilidad de nunca defraudarlo, ni en la ciencia, ni en la conciencia.

Referencias

Ayala Lafargue, I. «Francisco Prat Puig y el arte de coleccionar. La colección de arte de la Universidad de Oriente». En *Seis miradas a la obra de Francisco Prat Puig*, 67-71. Santiago de Cuba: Ediciones Santiago, 2008.

Borges Betancourt, R. Á., y L. F. Solís-Bedey. «*Origen y establecimiento de la Universidad de Oriente y sus símbolos fundacionales*». *Revista Santiago*, Número especial (2012).

Escalona Chadez, I. y M. Fernández Carcassés. *Universidad de Oriente. Páginas de su historia*. Ediciones UO, 2017.

Morales Tejeda, A. L., y J. M. Reyes Cardero. *Seis miradas a la obra de Francisco Prat Puig*. Santiago de Cuba: Ediciones Santiago, 2008.

Morcate, F., M. E. Lora, y J. P. Menéndez. «*¿Quién es? Homenaje a Francisco Prat Puig*». Centro Provincial del Libro y la Literatura, Dirección Provincial de Cultura de Santiago de Cuba, 1992.

Silveira Toledo, D. «Seis miradas a la obra de Prat Puig». En *La Revolución Triunfante, Memorias de la* XVIII *Feria Internacional del Libro en Santiago de Cuba*, 2009. Santiago de Cuba: Ediciones Santiago, 2010.

Soto Suárez, M., F. Morcate Labrada, M. T. Muñoz-Castillo, C. A. Odio Soto, D. Hernández Columbié, R. Á. Borges Betancourt, E. Pérez Concepción, et al. *Universidad de Oriente, sus edificios y espacios patrimoniales*. Ediciones UO, 2022.

Labor de Francisco Prat Puig desde la Sección de Investigaciones Históricas y Arqueológicas de la Universidad de Oriente

por Beatriz Dávila Abreu y Roxana Beatriz Rodríguez Hidalgo

Francisco Prat Puig, catalán de nacimiento, fue un consumado investigador, arqueólogo, coleccionista y profesor que realizó notables aportes a la historia cultural de Cuba. Si bien se dispone de acercamientos a su obra y, como parte de estas aproximaciones, a su labor en el campo de la arqueología, se ha reflexionado poco sobre su desempeño junto a Felipe Martínez Arango en la Sección de Investigaciones Históricas y Arqueológicas de la Universidad de Oriente.[1]

El Departamento Extensión Cultural en la Universidad de Oriente, inicialmente nombrado Relaciones Culturales, surgió por acuerdo del Consejo Universitario con fecha 29 de agosto de 1947. Desde su surgimiento tuvo la finalidad de ofrecer a los estudiantes una preparación integral sobre temas diversos, además de llevar el quehacer cultural de la Universidad fuera de los predios institucionales. Para lograr sus objetivos, contó con varias secciones entre las que destacaron la Biblioteca, el Archivo Histórico, Relaciones Interuniversitarias, entre otras.[2] Otra de estas dependencias fue la Sección de Investigaciones Históricas y Arqueológicas, a partir de la que se desarrollaron importantes pesquisas, además de un sistemático trabajo de campo y de laboratorio. Con el surgimiento de dicha sección se dio inicio, además, a los estudios arqueológicos en la Universidad de Oriente, pues se incorporaron asignaturas relacionadas con el pasado precolombino a los planes temáticos en la antigua Facultad de Artes y Letras. Además, se programaron actividades de perfil extracurricular con gran alcance académico, social y cultural.[3] Su primer director fue el doctor Felipe Martínez Arango, destacado arqueólogo, investigador, abogado, profesor y promotor cultural.

El santiaguero Martínez Arango dedicó gran parte de su vida al estudio y divulgación de la historia regional. Desde la Sección de Investigaciones Históricas y Arqueológicas creó una tradición académica que irradió al ámbito de Cuba y el Caribe. Destaca Destacó el rigor con que desarrolló su labor investigativa. Fue fundador del Museo de Arqueología de la Universidad de Oriente y considerado como un exponente del coleccionismo

[1] La historiografía dispone de varios acercamientos a la vida y obra de Francisco Prat Puig. Se trata de estudios que ofrecen facetas de su desempeño y, en tal sentido, abordan su legado como maestro (Martínez, 2001; Hierrezuelo; 2008); como crítico de arte (Martínez, 2008), como coleccionista (Ayala, 2008; García Santana, 2017), sobre su desempeño en la arqueología, tanto durante su estancia en Adge (Lamore 2008; 2020), como a través de los trabajos realizados en Cuba (Reyes Cardero, 2008), además de valoraciones sobre su actividad sociocultural (Fernández y Sola, 2022), entre otros. Se trata de textos que ofrecen la dimensión de este hombre comprometido con su tiempo histórico.

[2] C. Fabra. *Apuntes para la Historia de la Sección de Investigaciones Arqueológicas y el Museo de Arqueología de la Universidad de Oriente (1947-2000)*, 2006.

[3] Ídem

científico.[4] La trascendencia de la Sección rebasó el entorno universitario. Para ello Martínez contó con un importante grupo de colaboradores que aportaron experiencias y métodos para el desarrollo de la arqueología, entre los que es posible mencionar a Pedro Cañas Abril, Aurelio Ruiz Lafont, Muriel Noé Porter, Verena Souto, Ramón Navarrete y Francisco Prat Puig, entre otros.

A inicios de la década del 40 Francisco Prat había visitado por primera vez la provincia Santiago de Cuba. En esa fecha conoce a los doctores Pedro Cañas Abril y Felipe Martínez Arango.[5]Quedó gratamente sorprendido por la arquitectura de la ciudad y su actividad sociocultural. Luego, en 1945, regresa al ser invitado a cooperar en el proyecto de fundación de la Universidad de Oriente.[6]

La obra del Dr. Francisco Prat Puig se orienta en lo fundamental hacia la arqueología colonial. Sin embargo, el profesor fue un valioso colaborador de Martínez Arango en la Sección de Investigaciones, aunque esta arista ha sido poco tratada por parte de la historiografía. En tal sentido, participó en varias excavaciones, colaboró en el registro y documentación del trabajo de campo a través de la fotografía, contribuyó de manera notable al completamiento de la colección arqueológica y fue restaurador de muchas de las piezas que hoy exhibe el Museo de Arqueología Aborigen de la Universidad de Oriente.

Figura 1. Dr. Prat excavando en el yacimiento de Ventas de Casanova. Imagen: Cortesía del Museo Arqueológico de la Universidad de Oriente.

Sobre el desempeño de Francisco Prat en el trabajo de campo, durante la primera etapa de excavaciones en el sitio Damajayabo, Felipe Martínez calificó su compañía de "estimulante". Señaló además que Prat donó el primer vehículo que se utilizó en la Sección de Arqueología de la Universidad.[7]

[4] B. Dávila y R. Valcárcel. *Felipe Martínez Arango y la colección del Museo Arqueológico de la Universidad de Oriente, Cuba,* 2022.

[5] Ambos eran miembros del Grupo Humboldt. Este grupo había surgido en 1940 como la Sección de Excursiones de la Sociedad de Geografía e Historia de Oriente, fundada en el año 1939. A través de un número importante de excursiones realizaron investigaciones históricas, arqueológicas, zoológicas, botánicas y paleontológicas. Pedro Cañas Abril era su presidente y Martínez Arango, su secretario.

[6] D. Fernández y J.R. Sola. «Francisco Prat Puig. Su actividad social y cultural entre Cataluña, Agde, La Habana y Santiago de Cuba (1906-1997)», 2022.

[7] F. Martínez Arango. *Superposición cultural en Damajayabo,*

A través del trabajo de campo desarrollado durante más de treinta años desde la Sección se organizaron expediciones científicas controladas a 134 sitios arqueológicos en la zona oriental del país.[8] Prat participó en varias expediciones en la provincia de Santiago de Cuba, entre las que destacan los sitios Damajayabo, Caimanes, Ventas de Casanova, además de Báguanos, en Holguín. Se dispone de varias cartas de pago emitidas por la Tesorería de la Universidad de Oriente que evidencian sus gastos en investigación arqueológica en varios lugares del Oriente, sobre todo hasta mediados de los años cincuenta (Archivo del Museo Arqueológico de la Universidad de Oriente).

Fruto de las excavaciones desarrolladas desde la Sección, además de las donaciones y compras tanto a colectores como a instituciones, se fue acumulando un importante conjunto perteneciente a las culturas precolombinas que poblaron la región. Esto, unido a la voluntad de Martínez Arango por reivindicar, proteger y divulgar el legado aborigen, lo condujo a fundar, como un anexo de la Sección, el Museo de Arqueología e Historia de la Universidad de Oriente el 29 de junio de 1953. Se trata de un muestrario que, al decir de Ballart (1997), representa una oportunidad para mantener viva una relación tangible con el pasado.

Figura 2. Museo Arqueológico de la Universidad de Oriente. Imagen: © Ernesto Caveda de la Guardia

El coleccionismo arqueológico en Cuba se inicia durante la etapa colonial, aunque como práctica se normaliza en el siglo XX. En la primera mitad del siglo se crearon en el Oriente valiosas colecciones privadas que luego han pasado a engrosar fondos institucionales. Estos acervos culturales devienen testimonios para comprender el pasado, al ser expresión de nuestras raíces culturales más auténticas y parte importante del patrimonio cultural de la nación.[9] Desde fecha temprana el Museo Universitario fue referente en el contexto nacional, tanto por la

1968.

[8] La obra de Felipe Martínez Arango Registro de todos los sitios arqueológicos investigados por la Sección Arqueológica Aborigen de la Universidad de Oriente (1982), detalla estas actividades. El compendio brinda la categoría ocupacional y filiación cultural de la mayor parte de los yacimientos, revelando lo heterogéneo de los contextos precolombinos en la región. Sintetiza los apuntes de excavaciones y exploraciones llevadas a cabo durante décadas, como evidencia de una práctica sistemática conectada con una visión que intenta dar preeminencia a la investigación controlada y documentada. Al revisar el texto se puede obtener información sobre el material arqueológico recuperado, la conformación de los sitios, las características de los entornos, entre otros elementos fundamentales para comprender la presencia aborigen en la región. (Dávila y Valcárcel, 2022).

[9] B. Dávila, *Entre pendientes y cibas. Prácticas estéticas precolombinas en Cuba, 2020*.

valía de sus fondos como por el empleo de métodos museográficos especializados. La colección contiene material cerámico, lítico, de concha, hueso, madera y metal, lo que suma más de 20 000 objetos.[10]

Según consta en la documentación, Francisco Prat fue vicedirector y restaurador del mencionado museo. Con su labor contribuyó a gestionar la colección, específicamente el completamiento de los fondos. Además, conformó su propio ajuar precolombino, con exquisitas muestras de ceramios procedentes del sitio Ventas de Casanova.[11] Se dispone de correspondencia que sostuviera con Martínez Arango durante una de las estancias de este en México, en la que llama su atención sobre objetos aborígenes, consciente de su valor. Muestra de ello es el siguiente fragmento de una de sus misivas:

> Llevo unas tres semanas gestionando la donación para nuestro museo de una rarísima pieza que yo, por exclusión, creo que debe ser aborigen. Nos la trajo Luis Casero, pero su propietario se niega a donarla. Como la tengo en mi poder no pienso devolverla. Se trata de una piedra ovoide de 22 cm de diámetro máximo trabajada a fricción dando la forma de huevo con gran perfección. Fue encontrada con otros dos ejemplares menos perfectos que han desaparecido. Sé el municipio donde se halló, pero no el lugar ni las personas que la encontraron, secretos que estoy tratando de develar (Francisco Prat Puig, comunicación personal a Felipe Martínez Arango, 24 de septiembre de 1956).

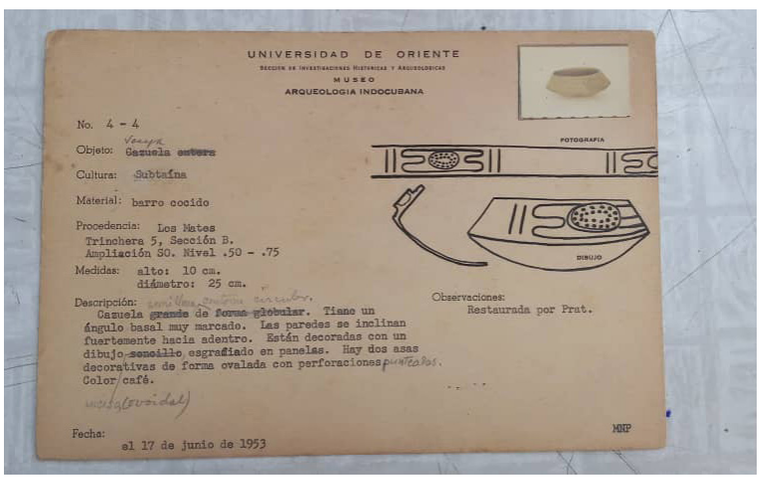
Fueron muy importantes, además, sus gestiones junto a la licenciada Verena Souto para que Juan Cros Capote vendiera finalmente su colección a la Universidad de Oriente. (Archivo del Museo Arqueológico de la Universidad de Oriente). Cros, como se le conoce, era un médico de profesión que conformó una importante colección arqueológica procedente del extremo este oriental del país, específicamente de Baracoa.[12] Esta colección, que engrosó notablemente los fondos del Museo Universitario, se compone por un conjunto de cerca de 1250 objetos en excelente estado de conservación. Entre ellos se destacan olivas sonoras grabadas, majadores antropomorfos, varios idolillos, collares de microcuentas, vasijas decoradas, un microtrigonolito antropomorfo, asas decoradas, gubias, martillos, pulidores, manos de mortero, esferas líticas, setenta hachas petaloides, entre otros objetos.

[10] B. Dávila y R. Valcárcel. *Felipe Martínez Arango y la colección del Museo Arqueológico de la Universidad de Oriente, Cuba, 2022.*

[11] Sitio arqueológico agroalfarero ubicado en el municipio Contramaestre. Ha sido objeto de varias excavaciones y exploraciones, como las llevadas a cabo por el Grupo Guamá en 1949 (Morales, 1949), 1951 (Tabío, 1979) y 1952 (Pérez, 1984), por la sección en 1952, 1953 y 1970 (Castellanos, 1991) y por la Academia de Ciencias (Pérez, 1984). La primera visita de la sección al sitio se realizó entre el 10 y 13 de abril de 1952, donde ejecutaron las primeras excavaciones científicamente controladas al mismo (Castellanos, 1991). La elevada factura de su cerámica ha sido destacada por varios arqueólogos como Morales Patiño (1949), Tabío (1979), Martínez Arango (1982), Castellanos (1991), Reyes Cardero (2008) y Jiménez Santander (2009).

[12] Juan Cros fue parte del Grupo Guamá y miembro correspondiente por Baracoa de la Comisión Nacional de Arqueología.

Otro aspecto cardinal del desempeño de Francisco Prat desde la Sección fue su labor en la restauración, especialmente de cerámica, aspecto que Felipe Martínez destaca cuando enfatiza «su artística labor de restauración alfarera»[13].[14] El investigador santiaguero Juan Manuel Reyes cataloga a Prat como arqueólogo de la utilidad y de las formas, pues su accionar siempre estuvo en función de emplear la arqueología con un fin utilitario. [15]


UNIVERSIDAD DE ORIENTE
SECCION DE INVESTIGACIONES HISTORICAS Y ARQUEOLOGICAS
MUSEO
ARQUEOLOGIA INDOCUBANA

No. 4 - 4
Objeto: Vasija ~~Cazuela entera~~
Cultura: Subtaína
Material: barro cocido
Procedencia: Los Mates
Trinchera 5, Sección B.
Ampliación SO. Nivel .50 - .75
Medidas: alto: 10 cm.
diámetro: 25 cm.
Descripción: semillera, centro circular.
Cazuela ~~grande~~ de ~~forma globular~~. Tiene un ángulo basal muy marcado. Las paredes se inclinan fuertemente hacia adentro. Están decoradas con un dibujo ~~sencillo~~ esgrafiado en panelas. Hay dos asas decorativas de forma ovalada con perforaciones punteadas. Color café.
mesa (ovoidal)
Fecha: el 17 de junio de 1953
MNP
FOTOGRAFIA
DIBUJO
Observaciones: Restaurada por Prat.

Figura 3. Ficha técnica de una vasija subtaína restaurada por el Dr. Prat en el Museo Arqueológico de la Universidad de Oriente. Imagen: Cortesía del Museo.

La figura del restaurador ha evolucionado de ser un reparador de los materiales arqueológicos hasta convertirse en un profesional restaurador-conservador. En muchos casos las intervenciones han supuesto la continuidad física de las piezas, posibilitando que algunas de ellas hayan llegado a nuestros días.[16] Tal es el caso de Prat, quien restauró un porciento elevado de los ceramios que integran la colección del Museo, lo que se refleja en las fichas que componen el amplio y minucioso catálogo que respalda la muestra.

A manera de ejemplo, se precisa en varias fichas del Catálogo: Vasija con número de inventario (4-55) procedente del sitio Loma de los Mates. En las observaciones se apunta que se trata de un objeto, cuya " (...) forma es interesante pero la elaboración y la pasta no exhiben gran finura. Recuperada solamente la mitad. Restaurada por el profesor Prat la otra mitad" (Excavaciones de la Universidad de Oriente, 13 de febrero de 1957). Otro ejemplo que ilustra su labor es una interesante vasija del mismo sitio con número de inventario (4-56). Según las observaciones, «se ignora la función de esta serie de microvasijas. Acaso eran ceremoniales, quizá sirvieron para mezclar especies concentradas. Tal vez eran solo juguetes para solaz de los niños subtaínos. Recuperada solamente el perfil necesario del objeto, restaurado lo restante por el profesor Prat» (Excavaciones de la Universidad de Oriente, 13 de febrero de 1957). Para concluir se dispone de este ejemplo que, al igual que los anteriores, procede de Loma de los Mates (4-183). En este caso se recuperan doce pedazos y es restaurada por los doctores Felipe Martínez y Francisco Prat

[13] Además de Francisco Prat Puig, se destacan en la restauración Felipe Martínez Arango y Muriel Noé Porter.
[14] F. Martínez Arango. *Superposición cultural en Damajayabo,* 1968.
[15] J.M. Reyes. «Francisco Prat Puig: arqueólogo de la utilidad y de las formas», 2008.
[16] E. Catalán. «Evolución de criterios en la conservación y restauración de cerámicas: intervenciones antiguas *versus* nuevas intervenciones», 2013.

(Excavaciones de la Universidad de Oriente, 30 de marzo de 1957).

Francisco Prat fue un amante del pasado como él mismo planteara (1947) y esto lo condujo a su amor por la arqueología. Si bien con su labor perseguía dotar al objeto de una apariencia de integridad y así privilegiar su valor exhibitivo a través de criterios didácticos y museográficos, este tipo de restauración es muy discutida en la actualidad. Según juicios de Andrew Oddy, el concepto de reversibilidad absoluta no existe, ya que ninguna intervención es completamente reversible.[17] Esto es comprensible si se tienen en cuenta los objetivos del Museo Universitario, entre los que destacan su finalidad didáctica y, sobre todo, la sensibilización de las nuevas generaciones al divulgar este acervo, símbolo de identidad y fundamento de lo más temprano de nuestra historia.

Estudios recientes destacan cómo a través de la restauración las piezas son integradas, con lo que se garantiza su continuidad física. En muchos casos se trata de una restauración que privilegia la apariencia de los artefactos a costa de su integridad y autenticidad cultural, al activar y priorizar los valores reconocidos en el ámbito del coleccionismo.[18] Para este autor, estos procesos inciden en la segunda vida que pueden cobrar los objetos arqueológicos. En tal sentido, un objeto puede morir para la sociedad que lo creó y usó, pero puede nacer o tener otra vida, a partir del momento en que se recupera. Así, la excavación, restauración, venta y colección, son parte de los itinerarios posibles para los artefactos arqueológicos en esa segunda vida. La acción investigativa y exhibición al público, con fines científicos y culturales, las socializa y saca del contexto personal, inherente a gran parte del coleccionismo. Las modifica en su carácter de evidencias culturales del mundo indígena, patrimonio cultural, objetos de investigación arqueológica.[19]

Aún son visibles, después de casi 70 años, las huellas sobre el barro aborigen de las restauraciones de Francisco Prat Puig, respetando siempre el referente original. En algunos exponentes, incluso, pretendió recrear al asa o el fragmento faltante lo más parecido a su condición inicial.

Mas su imparable brío no se reflejó solamente en el pasado indígena, sino que incursionó también en la cerámica colonial.[20] Sumado a esto se encuentra otro tipo de colaboraciones desde el seno de la Sección, como el cuaderno *El nuevo Palacio Municipal de Santiago de Cuba* en 1951 y su apoyo a los cursos de las Escuelas de Verano. Tenemos entonces a una personalidad de vital importancia para contar la historia de la Sección de Investigaciones Históricas y Arqueológicas y del Museo de Arqueología Aborigen.

[17] Andrew Oddy, citado por E. Catalán. «Evolución de criterios en la conservación y restauración de cerámicas: intervenciones antiguas *versus* nuevas intervenciones», 2013.
[18] R. Valcárcel. «Cerámicas taínas, restauración empírica y coleccionismo: estudios arqueológicos en el Centro Cultural León, República Dominicana», 2020.
[19] Ídem.
[20] F. Prat. *Significado de un conjunto cerámico hispano del siglo* XVI *de Santiago de Cuba, 1980.*

Los aspectos tratados resumen, a grandes rasgos, la labor de Francisco Prat Puig desde la Sección de Investigaciones Históricas y Arqueológicas en la Universidad de Oriente y sus aportes a esta desde las aristas de la arqueología aborigen, la restauración, el completamiento de los fondos del Museo de Arqueología y sus archivos.

Su vinculación, en muchas de las excavaciones, a sitios arqueológicos aborígenes en las actividades iniciales de la Sección le permitieron establecer una relación con una rama cultural cubana, entonces casi desconocida y poco estudiada. Su labor como arqueólogo, fotógrafo, investigador y restaurador fue un aporte necesario para el completamiento de la colección del Museo de Arqueología de la Universidad de Oriente. Si se revisan las piezas, los documentos y las fichas técnicas que conforman el amplio catálogo encontramos su paso y desempeño. Como subdirector del Museo, y siendo este una institución salvaguardia del patrimonio arqueológico de la nación, tuvo bajo su cuidado la preservación de un importante legado patrimonial regional que devino universal.

Fue impulsor de otras acciones desarrolladas desde la Sección, como la arqueología colonial, a la que dedicaría el resto de sus estudios. Por último, fue un coleccionista que traspasó el simple cúmulo de objetos para incursionar en su análisis, clasificación y conservación. Incluyó como parte de su colección privada un apartado para objetos arqueológicos precolombinos. No debe pasar desapercibida su apasionada labor en las investigaciones arqueológicas en el Oriente que fue, en su momento, un importante aporte material para el conocimiento de nuestro pasado precolombino y colonial y que hoy, desde las actuales generaciones, amerita nuestro agradecimiento.

Referencias

Ayala Lafargue, I. «Francisco Prat Puig y el arte de coleccionar. La colección de arte de la Universidad de Oriente». En *Seis miradas a la obra de Prat Puig,* 67-72. Ediciones Santiago, 2008.

Ballart Hernández, J. *El patrimonio histórico y arqueológico: valor y uso.* Editorial Ariel, 1997.

Castellanos, N. «La cerámica aborigen del sitio Ventas de Casanova». En *Arqueología de Cuba y de otras áreas antillanas*, 470-513. Editorial Academia, 1991.

Catalán Mezquíriz, E. «Evolución de criterios en la conservación y restauración de cerámicas: intervenciones antiguas versus nuevas intervenciones». *Anales del Museo de América* XXI (2013): 241-51.

Dávila Abreu, B. *Entre pendientes y cibas. Prácticas estéticas precolombinas en Cuba*. Editorial La Mezquita, 2020.

_____. «Las colecciones de arqueología precolombina en el Oriente de Cuba: patrimonio de la nación». *Revista Innovación Tecnológica*, n.o 26 (2020): 1-11.

Dávila Abreu, B., y Valcárcel Rojas, R. «Felipe Martínez Arango y la colección del Museo Arqueológico de la Universidad de Oriente, Cuba», 2022.

_____. «Prólogo». En *Registro de todos los sitios arqueológicos investigados por la Sección Arqueológica Aborigen de la Universidad de Oriente*, 7-17. Universidad de Oriente, 2022.

Duharte Jiménez, R., Portuondo Zúñiga, O., y Sóñora Soto, I. *Tres siglos de historiografía santiaguera*. Oficina del Conservador de la Ciudad, 2001.

Fabra Gonzáñez, C. «Apuntes para la Historia de la Sección de Investigaciones Arqueológicas y el Museo de Arqueología de la Universidad de Oriente (1947-2000)». Universidad de Oriente, 2006.

Fernández Urgellés, D., y Sola Alonso, J.R. «Francisco Prat Puig. Su actividad social y cultural entre Cataluña, Adge, La Habana y Santiago de Cuba (1906-1997)». *TRIM. Tordesillas. Revista de Investigación Multidisciplinar* 22-23 (2022): 47-66.

García Santana, M.M. *Coleccionismo y museos en Cuba* (siglo XVI-primera mitad del XX). Editorial UH, 2017.

Hierrezuelo, M.C. «Francisco Prat: maestro de todos los tiempos». En *Seis miradas a la obra de Prat Puig*, 9-16. Ediciones Santiago, 2008.

Jiménez Santander, J. *Arqueología aborigen en Santiago de Cuba*. Ediciones Santiago, 2009.

Lamore, J. «Francisco Prat Puig: la experiencia francesa en Adge (1939)». En *Seis miradas a la obra de Prat Puig*. Ediciones Santiago, 2008.

_____. «Francisco Prat Puig: la experiencia francesa en Adge (1939) (versión ampliada)». En *La otra orilla en la memoria. Historia, sociedad y cultura*, I:259-72. Ediciones UO, 2020.

Martínez Arango, F. *Los aborígenes de la cuenca de Santiago de Cuba*. Editorial Universal, 1997.

_____. *Registro de todos los sitios arqueológicos investigados por la Sección de Arqueología aborigen de la Universidad de Oriente*. Limsa Litográfica Machado, 1982.

_____. *Superposición cultural en Damajayabo*. Instituto del Libro, Ciencia y Técnica, 1968.

Martínez Bofill, L.M. «Francisco Prat Puig, crítico de arte». En *Seis miradas a la obra de Prat Puig*. Ediciones Santiago, 2008.

_____. «Francisco Prat Puig, el Maestro». En *Tres siglos de historiografía santiaguera*, 144-50. Oficina del Conservador de la Ciudad, 2001.

Morales Patiño, O. «Exploraciones en Ventas de Casanova, Oriente. En arqueología cubana. Relación de actividades durante el año 1949». *Revista de Arqueología y Etnología*, n.o 10-11 (1949): 5-34.

Morales Tejeda, A.L., y Reyes Cardero, J.M. *Seis miradas a la obra de Prat Puig.* Ediciones Santiago, 2008.

Pérez Hernández, P.J. «Excavaciones estratigráficas controladas en el sitio de habitación Ventas de Casanova, situado en el municipio de Contramaestre en Santiago de Cuba». *Carta Informativa*, n.o 60, segunda época (1984): 108.

Prat Puig, F. *El prebarroco en Cuba. Una escuela criolla de arquitectura morisca*. Burgay y Cia, 1947.

_____. *Significado de un conjunto cerámico hispano del siglo xvi de Santiago de Cuba*. Editorial Oriente, 1980.

Reyes Cardero, J.M. «Francisco Prat Puig: arqueólogo de la utilidad y de las formas». En *Seis miradas a la obra de Prat Puig*, 30-39. Ediciones Santiago, 2008.

Tabío, E. *Prehistoria de Cuba*. Editorial de Ciencias Sociales, 1979.

Valcárcel Rojas, R. «Cerámicas taínas, restauración empírica y coleccionismo: estudios arqueológicos en el Centro Cultural León, República Dominicana». *Cuba Arqueológica* 13, n.o 2 (2020): 11-31.

Sobre los autores

Ernesto Caveda de la Guardia. Profesor de Filosofía en el Departamento de Ciencias Sociales y Humanidades del Centro Educativo Español de La Habana. Miembro del Consejo Internacional de Museos (ICOM), de la Asociación Internacional de Arqueología del Caribe (IACA-AIAC) y de la Cátedra "Juan Luis Vives" para la interpretación de las relaciones históricas Cuba-España. Ha realizado diversas publicaciones sobre patrimonio arqueológico en revistas académicas de Cuba y Francia. En la actualidad, coordina varios proyectos para la visibilización del patrimonio cultural de la Prehistoria Europea, el Próximo Oriente Antiguo y la Antigüedad Clásica conservado en Cuba.

David Eduardo Silveira Toledo. Doctor en Ciencias sobre Arte. Profesor Titular de la Universidad de Oriente (UO), Santiago de Cuba. Profesor Invitado del Departamento de Estudios Ibéricos de la Universidad de Burdeos. Miembro de la Unión Nacional de Historiadores de Cuba, de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba y Vice-presidente de la Cátedra de Estudios Cubanos y Franco-Caribeños, Montaigne-Montesquieu. En la actualidad se desempeña como Jefe del Departamento de Historia y Patrimonio Universitario (UO).

Armando Bramanti. Doctor en Asiriología por Sapienza – Università di Roma (Italia) y Friedrich-Schiller-Universität Jena (Alemania). Tras numerosas estancias de formación e investigación en Alemania, Italia, España, Suiza y EEUU trabaja desde el 2023 en la Universidad Complutense de Madrid. Se dedica principalmente al estudio de la civilización de los sumerios y colabora con numerosas universidades de América Latina. Es coautor de una gramática de sumerio (*La lingua dei sumeri* , Hoepli 2019) y autor de más de 20 artículos de investigación.

Aymée Chicuri Lastra. Egiptóloga e historiadora del arte. Curadora de las colecciones de arte de Asia Anterior y Egipto en el Departamento de Colecciones y Curaduría del Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba. Coautora del *Catálogo la Colección egipcia del Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana*. Ha sido condecorada por la República Árabe de Egipto por sus investigaciones sobre el patrimonio cultural compartido entre ambas naciones.

Ivan Rodríguez López. Investigador independiente y profesor en el Centro Universitario Municipal Báguanos, Universidad de Holguín. Miembro fundador del Grupo para el Estudio y la Promoción de la Egiptología en Cuba y de la Asociación de Estudiantes de Egiptología (ASE). Director del proyecto Synoptic Edition of Book of the Dead Spell Sources from the 21st Dynasty (STaTbS21D). Es autor del volumen *The Book of the Dead of Bakenwerel: Phavana MNBA Cuba 94-47/Phood B (Harrassowitz Verlag 2021)* publicada en las series Handschriften Des Altagyptischen Totenbuches.

Josué Santos Saavedra. Máster en Egiptología por la Universitat Autònoma de Barcelona (UAB). Miembro del equipo de redacción de la serie de monografías "Estudios Orientales – Monografías RIIPOA' y profesor en el Máster de Formación Permanente en Egiptología de la Universidad de Alcalá (UAH). Ha realizado estancias de investigación en la American University in Cairo (AUC) y el IFAO-Institut français d'archéologie orientale. En la actualidad, realiza un doctorado en Egiptología (UAB) centrado en el estudio de la interacción entre las tradiciones religiosas egipcia y grecorromana en El Fayum.

Elisabet Calás Navarro. Profesora de Cultura Clásica en el Departamento de Ciencias Sociales y Humanidades del Centro Educativo Español de La Habana. Se ha desempeñado como profesora de Latín en la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana. Ha sido miembro de la Cátedra de Cultura Clásica de dicha facultad y miembro del proyecto HISDELE (Historia de la Lengua Española) de la Universidad de La Habana.

Marta Mariela Triana Usich. Historiadora del arte, especialista en estudios iconográficos. Profesora, durante 10 años, en el Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana, donde impartió docencia sobre arte greco-romano y fue oponente de una tesis sobre la colección numismática griega del Museo Dihigo. Asimismo, es consultante de una tesis de maestría sobre cerámica griega de la colección Condes de Lagunillas (MNBA), desarrollada en el Colegio San Gerónimo de La Habana. En la actualidad, trabaja en una tesis doctoral en el Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Mondes Ibéro-américains Contemporains (CRIMIC), de la Facultad de Letras, de Sorbonne-Université, en Francia.

Ariadna Zequeira Barrera. Historiadora del arte y curadora de las colecciones de arte griego, etrusco y romano, en el Departamento de Colecciones y Curaduría del Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba. Entre los años 2001-2020 trabajó como especialista en el Consejo Nacional de Patrimonio Cultural (Cuba).

Anderson Calzada Escalona. Licenciado en Historia por la Universidad de la Habana. Ha trabajado en el Departamento de Arqueología del Instituto Cubano de Antropología, en la Fundación Fernando Ortiz y en el Archivo Nacional de Cuba. Actualmente se desempeña como editor y jefe de Departamento en la Editorial Arte y Literatura. Es autor del libro *Frases célebres de la Antigüedad* (Editorial José Martí 2018).

María Elena Orozco Melgar. Dra. en Ciencias sobre Arte (Cuba), Dra. En estudios ibéricos e iberoamericanos de la Universidad Bordeaux-Montaigne (Francia). Fundadora y Profesora Titular del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Oriente. Profesor Emérito de la Universidad de Oriente. Miembro de la Unión Nacional de Historiadores de Cuba y de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba. En el 2012

recibió el Premio Academia de Ciencias y en el 2013 la Medalla del Senado Francés.

Yaumara López Segrera. Dra. en Ciencias sobre Arte (Cuba), Dra. en Estudios ibéricos e iberoamericanos de la Universidad Bordeaux-Montaigne (Francia). Profesora Adjunta al Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Oriente. Premio Academia de Ciencias 2016 sobre el paisaje cultural en el suroriente de Cuba. Directora del Departamento de Arqueología de la Oficina del Conservador de la Ciudad. Directora de la "Casa Dranguet" (centro de interpretación y desarrollo de la cultura cafetalera) y del Proyecto "Los Caminos del café.

Jean Lamore. Doctor de Estado, Universidad de Toulouse. Profesor Emérito de la Universidad Michel de Montaigne de Burdeos (Francia) y Profesor de Mérito de la Universidad de Oriente (Cuba). Fundador-Director del Centre de Recherches sur la Caraïbe hispanophone (CARHISP). Presidente fundador de la "Echanges Culturels Et Linguistiques Franco-Cubains (ECLFC)". Miembro del Tribunal de la UNESCO que otorga el Premio José Martí y Miembro de la Academia de Historia De Cuba (Corresponsal extranjero). Ha recibido, entre otras condecoraciones, la Orden de las Palmes Académiques (Grado Nacional Académico de Mérito, Grado de Chevalier). Ha publicado unos 100 estudios, artículos y comunicaciones sobre temas de historia de las ideas y literatura de Cuba, el Caribe y América Latina.

Beatriz Ibelisse Dávila Abreu. Doctora en Ciencias sobre Arte. Profesora titular e investigadora del Departamento de Historia del Arte, Universidad de Oriente. Miembro de la Unión de Historiadores de Cuba y de la Cátedra de Estudios Franco-cubanos y Caribeños Montaigne-Montesquieu. Premio de investigación en 2017 por los resultados de su tesis doctoral y Premio Nacional de investigación José Manuel Guarch Delmonte (2019).

Roxana Beatriz Rodríguez Hidalgo. Estudiante de la Carrera Historia del Arte. Miembro del Grupo Científico estudiantil Patrimonio arqueológico. Durante su etapa estudiantil ha tenido un desempeño meritorio desde el punto de vista investigativo. Ha obtenido premios en los eventos científicos a nivel de Facultad y de Universidad. Su tesis de grado aborda la Cerámica precolombina reportada en el sitio arqueológico Ventas de Casanova.

Créditos fotográficos

Presentación

Vista de la Calle San Basilio (Santiago de Cuba). © René Silveira Toledo.

A manera de introducción: *Prat, Santiago, el Arte...*

Vista de la bahía de Santiago de Cuba. © René Silveira Toledo.

El Parque Céspedes y la Catedral de Santiago de Cuba, vistas desde un balcón del Ayuntamiento de la ciudad (edificio proyectado por Prat en 1951). © René Silveira Toledo.

La Escalinata de Padre Pico. © René Silveira Toledo.

Historia de la Colección

Vista de la Colección Francisco Prat Puig. © René Silveira Toledo.

Prat con Joaquín Gumá Herrera (Conde de Lagunillas) durante las labores de catalogación con vistas al primer montaje de la colección de este último, en mayo de 1956. A partir de «Un acontecimiento de rango universal en el "Instituto Nacional de Cultura» Diario de la Marina, mayo de 1956.

El Dr. Prat Puig en las excavaciones del sitio arqueológico de Ventas de Casanova, Holguín (Cuba). Fotografía cortesía del Museo Arqueológico de la Universidad de Oriente.

Centro Cultural Francisco Prat Puig, repositorio actual de la colección homónima. Fotografía cortesía del Centro Cultural Francisco Prat Puig.

El Dr. Prat junto al Apolo Citáreo en 1989. A partir de López, C. «Francisco Prat Puig. Hombre de Universo». Bohemia, 5 de mayo de 1989, 35-37.

Secciones Introductorias

SUMERIA

The Standard of Ur. Front: Left Side. The British Museum. https://www.britishmuseum.org/collection/image/8056001 © The Trustees of the British Museum. Imagen recortada. Licencia: CC BY-NC-SA 4.0 https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/

Statue of Gudea, named "Gudea, the man who built the temple, may his life be long". The Metropolitan Museum of Art. https://www.metmuseum.org/art/collection/search/329072. Licencia: CC0 1.0 https://creativecommons.org/publicdomain/zero/1.0/

EGIPTO

Luxor. By Auntmasako via Pixabay. https://pixabay.com/es/photos/egipto-luxor-carnac-templo-1291004/. Licencia: CC0 1.0 https://creativecommons.org/publicdomain/zero/1.0/

Book of the Dead for the Chantress of Amun Nauny. The Metropolitan Museum of Art. https://www.metmuseum.org/art/collection/search/548344. Licencia: CC0 1.0 https://creativecommons.org/publicdomain/zero/1.0/

Grecia

Delphi Oracle. By Twalmedia via Pixabay.

https://pixabay.com/es/photos/delphi-grecia-antiguo-oracle-2975066/. Licencia: CC0 1.0 https://creativecommons.org/publicdomain/zero/1.0/.

Terracotta Panathenaic prize amphora. The Metropolitan Museum of Art. https://www.metmuseum.org/art/collection/search/248902. Licencia: CC0 1.0 https://creativecommons.org/publicdomain/zero/1.0/.

Kouros. Getty Museum Collection. https://www.getty.edu/art/collection/object/103VNP. Licencia: CC0 1.0 https://creativecommons.org/publicdomain/zero/1.0/

Pergamonmuseum - Antikensammlung - Pergamonaltar 13.jpg. Wikimedia Commons. httpss://commons.m.wikimedia.org/wiki/File:Pergamonmuseum_-_Antikensammlung_-_Pergamonaltar_13.jpg#mw-jump-to-license. Licencia: CC0 1.0 https://creativecommons.org/publicdomain/zero/1.0/

Roma

Pantheon. By Djedj via Pixabay. https://pixabay.com/es/photos/pante%C3%B3n-roma-italia-hazme-3389208/. Licencia: CC0 1.0 https://creativecommons.org/publicdomain/zero/1.0/

Pantheon. By Leonhard_Niederwimmerer via Pixabay. https://pixabay.com/es/photos/roma-pante%C3%B3n-italia-iglesia-hazme-7245470/ . Licencia: CC0 1.0 https://creativecommons.org/publicdomain/zero/1.0/

Marble portrait head of Antinoos. The Metropolitan Museum of Art. https://www.metmuseum.org/art/collection/search/256530. Licencia: CC0 1.0 https://creativecommons.org/publicdomain/zero/1.0/

Catálogo

Las fotografías de las piezas de la colección Francisco Prat Puig se encuentran bajo la licencia CC BY-NC-SA 4.0 https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/. Créditos: © René Silveira Toledo.

De vuelta al «hombre de universo». Aproximaciones a la vida y el legado de Francisco Prat Puig

Francisco Prat Puig, maestro y paradigma de generaciones de historiadores del arte

Todas las fotografías utilizadas son cortesía de la Dra. María Elena Orozco Melgar.

Francisco Prat Puig. La experiencia francesa en Agde (1939)

Todas las fotografías utilizadas son cortesía del Dr. Jean Lamore.

«Ciencia y Conciencia»: Francisco Prat Puig y la Universidad de Oriente

Todas las fotografías utilizadas son cortesía del Dr. David Silveira Toledo, con excepción de *Edificio fundacional de la Universidad de Oriente (vista actual)*, © Ernesto Caveda de la Guardia.

Labor de Francisco Prat Puig desde la Sección de Investigaciones Históricas y Arqueológicas de la Universidad de Oriente

Todas las fotografías utilizadas son cortesía de la Dra. Beatriz Dávila Abreu, con excepción de *Museo Arqueológico de la Universidad de Oriente*, © Ernesto Caveda de la Guardia.

Esta edición ha contado
con el auspicio de la Consejería Cultural
de la Embajada de España en Cuba
a través de "Cuba-España: Línea Abierta".